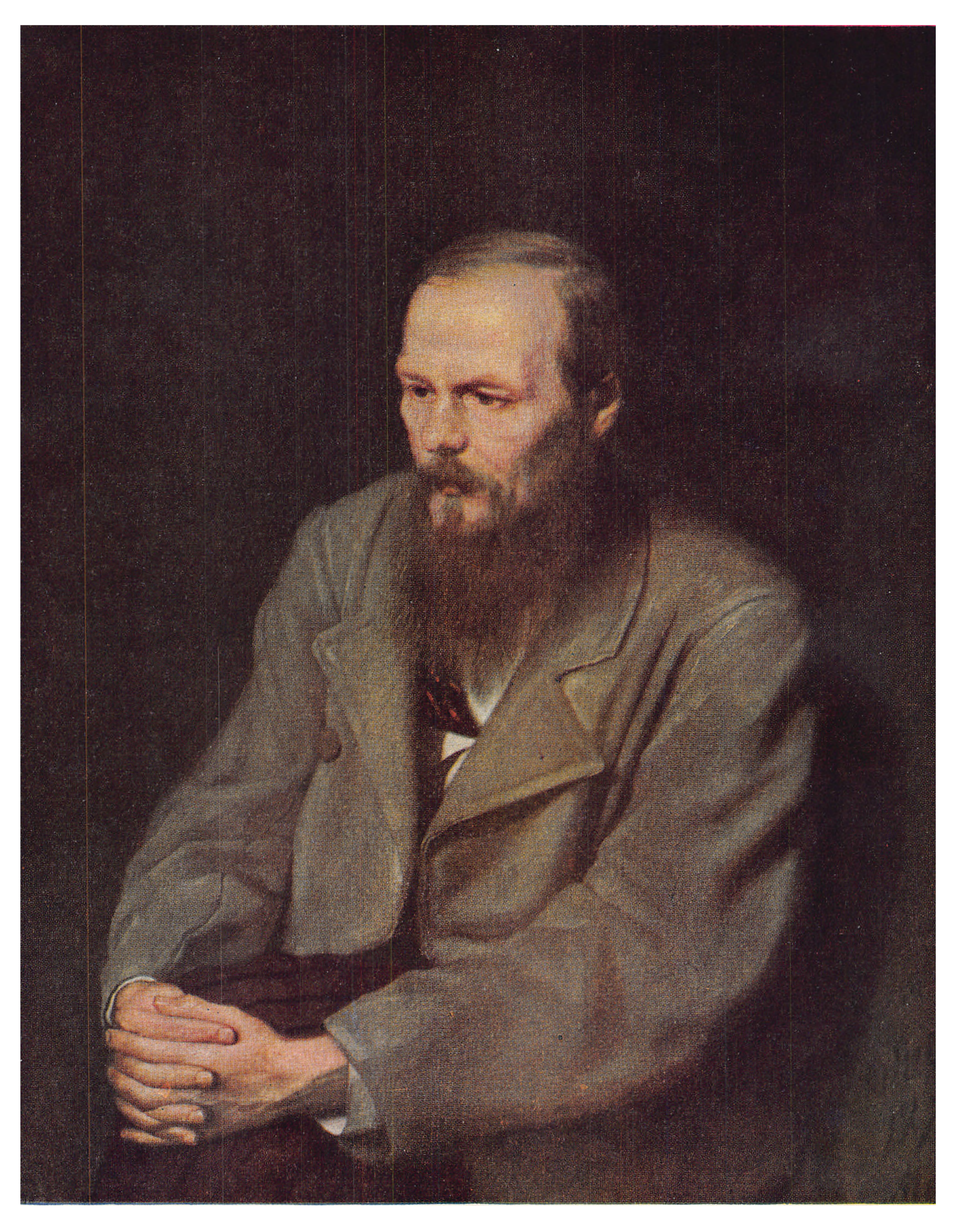
АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ТВОРЧЕСТВО ДОСТОЕВСКОГО

ТВОРЧЕСТВО Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Дорогой Наташе
на добрую память
и в память того,
как она доставила
последнюю радость
моему мужу — 23/XII 65.
Вл. Максимович.
Берн
25/XII 65.

EX LIBRIS
Dr. N. REBER



Ф. М. Достоевский
Портрет работы В. Г. Перова. 1872

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А.М. ГОРЬКОГО

ТВОРЧЕСТВО Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

МОСКВА - 1959

ОТ РЕДАКЦИИ

Сборник исследований и статей о творчестве Ф. М. Достоевского задуман был в дни 75-летия со дня смерти великого русского писателя, когда советская и мировая общественность отмечала его память. В сборнике частично использованы доклады, прочитанные в феврале 1956 г. на юбилейной сессии, организованной Институтом мировой литературы имени А. М. Горького Академии наук СССР.

Задача предлагаемого сборника — показать Достоевского прежде всего как великого художника русской классической литературы, в исторической обусловленности и неповторимой оригинальности его творчества, во всей сложности противоречий его таланта. Объективно раскрыть и всесторонне осветить сильные и слабые стороны творчества Достоевского, борьбу в нем художественного реализма с чуждой жизни реакционной тенденцией — можно и необходимо на конкретном историко-литературном анализе его произведений, что и стремятся сделать авторы статей сборника.

Первый раздел сборника посвящен общим вопросам изучения творчества Достоевского, его роли в формировании реализма, его значению в мировой литературе. Речь В. В. Ермилова «Ф. М. Достоевский» намечает основные проблемы мировоззрения и художественного метода писателя. Статья Т. Л. Мотылевой посвящена рассмотрению мирового значения Достоевского. Одна из наиболее сложных и трудных проблем — своеобразие и противоречивость реализма Достоевского — рассматривается в двух статьях А. А. Белкина и Г. Л. Абрамовича, печатающихся в порядке постановки вопроса. Завершается первый раздел сборника статьей Б. А. Бялика «Достоевский и достоевщина в оценках Горького», в которой анализируется отношение Горького к Достоевскому и «достоевщине».

Второй раздел сборника составляют монографические статьи о наиболее значительных романах Достоевского — В. Я. Кирпотина «Записки из Мертвого дома», Ф. И. Евнина «Преступление и наказание» и «Бесы». Г. М. Фридлендера «Идиот», А. А. Белкина «Братья Карамазовы».

Третий раздел посвящен рассмотрению литературно-эстетических позиций Достоевского и его художественного мастерства. В работе У. А. Гуральника «Достоевский в литературно-эстетической борьбе 60-х годов» дается анализ и оценка журнально-критической деятельности писателя, его эстетических взглядов. Обширное исследование Л. П. Гроссмана «Достоевский-художник» посвящено характеристике творческого метода Достоевского, принципам его художественной изобразительности. А. В. Чичерин в статье «Поэтический строй языка в романах Достоевского» анализирует стиль и языковые особенности произведений писателя.

Д. О. Заславский в своих «Заметках о сатире и юморе в произведениях Достоевского» ставит вопрос о средствах сатирического изображения Достоевским действительности.

Сборник завершается двумя работами: статьей В. С. Нечаевой «Иллюстраторы Достоевского», в которой прослеживается история воплощения образов произведений Достоевского в изобразительном искусстве, и статьей Я. М. Строчкова «Современное советское литературоведение о Достоевском», содержащей обзор юбилейной литературы 1956 г.

В некоторых статьях (Б. А. Бялика, Ф. И. Евнина и Г. М. Фридлендера) использованы материалы, связанные с ранее публиковавшимися работами и комментариями этих авторов.

Цитаты из произведений Достоевского приводятся по изданию Полного собрания художественных произведений, под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева, тт. I—XIII (Л., Госиздат, 1926—1930), с указанием в тексте, в скобках, тома и страницы.

Цитаты из писем даются по изданию: Ф. М. Достоевский. Письма, тт. I—III, под ред. и с прим. А. С. Долинина. М.— Л., Госиздат, 1928—1934 (с указанием, подстрочным, тома и страницы).

Курсивом обозначаются текстовые выделения, принадлежащие цитируемым авторам, разрядкою — текстовые выделения, принадлежащие авторам статей. Исключение сделано для речи В. В. Ермилова, где все выделения в тексте переданы курсивом.

В. В. ЕРМИЛОВ

ФЕДОР МИХАЙЛОВИЧ ДОСТОЕВСКИЙ[1]

Мы чествуем память одного из величайших русских и мировых художников, чье наследие стало достоянием всех народов, чьи образы живут в сознании всего человечества, не умирают и не могут умереть.

Наше уважение к художественному гению Достоевского, к его постоянным мучительным поискам правды, к высокому моральному пафосу его произведений требует от нас особенной ответственности и точности в оценке его творчества.

Юбилей Достоевского — это и борьба за Достоевского, за главное, бессмертное в его произведениях, против всего ложного в них, несовместимого со счастьем человечества.

Писатель, о котором Горький сказал, что по художественной изобразительности его талант, может быть, равен только Шекспиру, Достоевский с еще небывалой до него страстью и силой выразил в своих произведениях безмерность страданий униженных и оскорбленных людей под гнетом эксплуататорского общества и безмерную боль за эти страдания. И вместе с тем он выступал против каких бы то ни было поисков реальных путей борьбы за освобождение человечества от унижения и оскорбления.

Достоевский звал к покорности, примирению, смирению, но никогда он не мог примириться с существовавшей действительностью и со всем тем, что унижает человека. Он имел подлинное право, завоеванное всем его трудом, всей мукой его души, высказать обобщающий вывод из своего творчества: — *Мне не нравится лик мира сего!* Он поставил в своих, всегда взволнованных, всегда беспокойных образах много больших, тревожных, проклятых вопросов. Он ввел в русскую литературу целый неизученный мир — мир темных углов большого города, мрачную жизнь их обитателей. Вслед за Гоголем он стал на защиту «маленького человека» и остался верен своей *первой любви* — любви к *бедным людям* — до конца своих дней. Вопреки всем надуманным реакционным схемам, на всем протяжении его творческого пути звучит в его произведениях ничем не заглушенный голос совести человечества: *нельзя жить,* когда унижен и оскорблен человек на земле!

У героя его первого романа — «Бедные люди», Макара Алексеевича Девушкина,— как говорит героиня романа, Варенька Доброселова — *слишком доброе сердце,* принимающее в себя горе *всех* обиженных людей. Но и сам автор романа был художником, которому слышны были все стоны, ночные шепоты вселенского горя; и уже в «Бедных людях» появляется преследовавший Достоевского в продолжение всей его жизни образ

---

[1] Речь на торжественном заседании в Колонном зале Дома Союзов 9 февраля 1956 г.

страдающего ребенка, как образ *непрощающей совести,* чтобы, под конец жизни, когда, казалось, «бунт» в его душе был совсем подавлен,— возникнуть в том, поистине мировом значении, в каком предстает образ замученного ребенка в кульминационной главе «Братьев Карамазовых», носящей название «Бунт».

Творчеству Достоевского в высокой мере присуще свойство, которое можно назвать едкостью, беспощадностью, неумолимостью в настойчивом, страстном, постоянном стремлении обнажить всякое низменное, грубое, жестокое, эгоистическое душевное движение. Ему присуще презрение к филистерски пошлому желанию *не касаться* тревожных и мрачных сторон действительности. Он взрывает, морально уничтожает самодовольство, душевную тупость, душевную грубошерстность. Его всегда отличало то *святое беспокойство,* без которого нет и не может быть истинного искусства. Он ненавидит и презирает благополучие мещанина-преуспевателя, любителей легкой жизни, карьеристов, деньголюбов, прикрывающих душевную черноту благообразной фразеологией; он ненавидит и презирает жизнь только для себя, или, по характерному его выражению, *жизнь в свою утробу;* ему ненавистны все виды черствости, безразличия к человеческому горю, к человеческой душе.

И за это человечество любит и чтит Достоевского. Оно любит и чтит его за его *беспощадную искренность*, за то, что он не дает отдыха и спокойствия ни себе, ни читателю, за то, что он всегда спрашивает каждого из читателей: а нет ли и в твоей душе стремления к душевной лени, к такому душевному спокойствию, которое означает твое прощение самому себе, безразличие к страданиям людей? Не слабеет ли в самом тебе голос совести? Не поддаешься ли ты соблазнам «жизни в свою утробу»? Нет ли в тебе самом жестокости, жива ли в тебе человеческая душа, не теряет ли она способности болеть за горе, за оскорбления и унижения людей, живущих с тобой на этой грешной, стремящейся к счастью земле?

Всмотрись в себя самого, не уставай всегда всматриваться в себя самого! — говорит читателю Достоевский.— Будь жесток к себе самому, и тогда ты не будешь жесток к другим! — вот как звучит в душе читателя голос Достоевского. И все его творчество представляет пример такой жестокости писателя по отношению к себе самому. Вот почему Достоевского боятся, Достоевского не любят современные мещане-преуспеватели, вот почему не любят его все, живущие только для себя, все, не желающие душевного беспокойства, все, заинтересованные в том, чтобы заглушить и ослабить голос совести. Вот почему они стремятся исказить, извратить облик Достоевского, сущность его творчества, пытаясь выдать его силу — за слабость, а его слабость — за силу.

Много говорят в мировой критике о том, что Достоевский — выразитель русской души, русского национального характера. Представители идеалистической, реакционной критики выдают за проявления русского национального характера как раз слабости, а не силу Достоевского. Если уж говорить о тех характерных сторонах гения Достоевского, в которых действительно отражается русская душа, русский национальный характер, то это как раз то, что можно назвать беспощадностью в стремлении дойти до самого предела, до конца в развязывании всех, самых сокровенных узлов мысли и чувства, в беспощадной искренности обнажения всего того, что враждебно справедливости и правде. Герой Достоевского мучается противоречием между присущим ему стремлением к правде, справедливости, добру и тем, что окружающая его действительность вынуждает творить зло. Пусть Достоевский ошибался, считая стремление к добру и стремление к злу одинаково сильными и вечными, неизменными в душе чело-

века; пусть он ошибался, стремясь перенести борьбу между добром и злом в метафизическую плоскость борьбы между богом и дьяволом, где поле битвы — сердца людей, в сферу изолированной, извечно равной самой себе человеческой души; это вело к своего рода «дурной бесконечности» замкнутого психологического самоанализа. Но все же голос реальной действительности, реальных страданий человечества, стремление к предельной правдивости всегда звучали в его произведениях с неослабевавшей силой.

Мы, современники эпохи движения человечества к коммунизму, берем в Достоевском его силу, а не слабость, мы стремимся наследовать все то в его творчестве, что вдохновлено страстным сочувствием обездоленному большинству, страстной защитой человеческой личности. И мы с глубокой горечью вспоминаем о трагических заблуждениях великого писателя, приводивших его к злобным выпадам против русского и мирового освободительного движения; мы, русские люди, с глубокой болью вспоминаем о страницах и образах произведений Достоевского, отравленных шовинизмом, великодержавничеством, проповедью национальной исключительности. Все это, разумеется, глубоко чуждо и враждебно русскому национальному характеру, русским национальным демократическим традициям. Передовая русская литература всегда вела непримиримую борьбу против всех видов шовинизма.

Мы должны постараться понять социально-исторические и индивидуальные причины, определившие сильные и слабые стороны автора «Преступления и наказания».

Достоевскому было присуще особенно острое ощущение переходной, кризисной эпохи русской истории — эпохи распада и ломки старых, феодально-крепостнических отношений и замены их новыми, капиталистическими отношениями.

Ломалась, трещала по всем швам так называемая «патриархальная», крепостническая Россия. Тот человек, от имени которого говорил автор «Униженных и оскорбленных», оказывался всецело предоставленным самому себе, беспредельно, поистине *совершенно* одиноким, ничем не защищенным — социально, политически, идейно, психологически,— в новой, непонятной ему, раздиравшей его действительности. Достоевский глубоко чувствовал трагедию промежуточных социальных слоев в эпоху кризиса, ломки, безвыходность жизни городских низов, обездоленных людей, одиноко ютящихся в каморках, похожих на шкаф, или сундук, или гроб, в сумрачных закоулках городских трущоб, где «фонари мелькают точно факелы на похоронах». Достоевский выразил их терзания и колебания, их судорожные попытки найти хоть какую-нибудь опору, их страх перед новыми, откровенно волчьими законами жизни.

В записях Достоевского к одному из предполагавшихся романов мы встречаем знаменательные слова: «Или рабство или владычество». В них выразилась сущность колебаний его героя, сказался жестокий неумолимый закон буржуазного общества: либо ты рабовладелец, либо раб, либо ты давишь других, либо они давят тебя.

Из двух возможностей Достоевский, вместе со своим героем, в конечном итоге «избирает» вторую.— Лучше быть жертвой, чем палачом! Лучше быть раздавленным, чем давить других!

Никаких иных возможностей Достоевский не знает и не хочет знать. Он не видел никакой жизненной реальности, на которую можно было бы действительно опереться против разгула буржуазного хищничества. Разрыв с передовыми общественными силами тогдашней России лишал писателя каких бы то ни было реальных социальных надежд.

Передовые представители русской разночинной интеллигенции искали выхода в опоре на демократические идеалы, на революционное крестьянское движение. Достоевский был с ними в 40-х годах в качестве участника революционных кружков петрашевцев, и ушел от них, или его увели, отрезали от них стеною Омского острога, десятилетием николаевской каторги, солдатчины, ссылки, потрясением смертного приговора. Это происходило в обстановке разгрома революции 1848 года в Европе, торжества реакции в России. Достоевский вернулся к общественной и литературной жизни не тем, кем уходил на каторгу. Он разуверился в возможности изменения, улучшения действительности путем борьбы. Впитав в свою душу страдания человечества, он склонился перед их беспредельностью, якобы «непостижимой» для человеческого разума, в раскольниковском земном поклоне. Пытаясь оборониться от движения жизни вперед, где ему чудилось только насилие над человеком, только царство смердяковщины, только ненавистная *буржуазность*,— художник пришел к идеализации отсталых, реакционных социально-политических форм — в вопиющем противоречии с присущей ему ненавистью интеллигента-разночинца к крепостничеству, к барину, так же, как и к «золотому мешку».

Реакционная критика — и зарубежная, и русская — пыталась и пытается представить Достоевского защитником буржуазного индивидуализма и аморализма. Представителям индивидуалистической, аморальной философии очень хотелось бы превратить Достоевского в своего союзника. Но это несостоятельные попытки. Слишком сильна социальная совесть в Достоевском! Она заставляла писателя постоянно касаться самых страшных язв и несправедливостей уродливого общественного строя,— совесть, делавшая его грозным судьей буржуазного мира.

Достоевского глубоко страшил *хищный буржуазный человек*, писатель ненавидел бездушную «цельность», грубость, низменность этого человека. Отвращение Достоевского к бездушной «цельности», грубости, которой он противопоставляет тонкость чувств, переплетается с недоверием ко всякой ясности, цельности, силе характера. Он не верил в возможность цельного, сильного, участвующего в борьбе за революционное изменение жизни и вместе с тем доброго и совестливого человека. Цельный и сильный человек, в представлении Достоевского,— это делец, хищник, обидчик слабых, бездушно и грубо попирающий человеческие души, жизни и судьбы.

Современный читатель, особенно молодежь, должен уметь отделить высокий моральный пафос Достоевского от расслабляющей идеализации противоречивости, раздробленности чувств — той идеализации, которая получила название «достоевщины». Молодежь должна глубоко понять причину идеализации слабости и раздвоенности чувств в произведениях Достоевского, связанную с его ужасом именно перед хищной «цельностью» обидчиков людей, перед аморализмом буржуазного человека.

Начиная с замечательного антибуржуазного памфлета «Зимние заметки о летних впечатлениях», антикапиталистическая тема становится в сущности главной жизненной темой всего творчества писателя. Его, часто поразительная по своей глубине и прозорливости, критика несправедливого общественного строя, отвергаемого и проклинаемого им всею силою души, сохраняет всю свою ценность и в наше время. Как не назвать гениальной такую, например, краткую и убийственную характеристику всей сущности того мира, который апологеты его кощунственно называют «свободным»!

«Что такое liberté?» — спрашивает автор «Зимних заметок»,— и отвечает: «Свобода. Какая свобода? — Одинаковая свобода всем делать все,

что угодно, в пределах закона. Когда можно делать все, что угодно? Когда имеешь мильон. Дает ли свобода каждому по мильону? Нет. Что такое человек без мильона? Человек без мильона есть не тот, который делает все, что угодно, а тот, с которым делают все, что угодно».

В этой формуле уже были заключены главные темы и образы последующих капитальных произведений Достоевского. Проблема, мучившая Родиона Раскольникова, и заключалась в том, что общество поставило перед ним выбор: либо стать человеком, которому позволено делать *все, чтó угодно* — «сверхчеловеком»,— либо быть человеком, *с которым* делают все, чтó угодно. В этой же формуле заключена и тема романа «Подросток», герой которого мечтает скопить *миллион* для того, чтобы не быть тем, с кем можно делать все, что угодно.

Потрясающие своей грозной правдой картины нищеты и рабства посреди ослепительной роскоши буржуазной цивилизации проходят перед читателем в той главе «Зимних заметок», которая носит название «Ваал». Какая, поистине, колоссальная сила заключена в этом сопоставлении прогресса цивилизации, техники с миллионами «белых рабов», отверженных от цивилизации! Как страшно отвратительное поругание женственности, девичества, детства! Соседство с роскошными павильонами Лондонской всемирной выставки, с «хрустальным дворцом» образа шестилетней нищенки или шестилетней проститутки со всею силою, *по Достоевскому* обнаженной, беспощадной правды говорит о той страшной цене, которою покупаются успехи буржуазной цивилизации.

Достоевский явился создателем нового типа романа, приближающегося к драме, романа, стремящегося отразить динамичность, катастрофичность действительности, запечатлеть новые, только возникающие социальные явления и типы,— романа, в котором борьба идей образует основу драматического конфликта, *романа-трагедии*. Его произведения диалогичны, драматичны по всей своей внутренней сущности и композиции.

Противоречия в мировоззрении Достоевского выступают в его творчестве как противоречия между отражением подлинной правды жизни и искажениями правды. В частности, о встречающемся у Достоевского насильственном навязывании персонажам мыслей, чувств и поступков, не оправданных их реальной объективной художественной природой, говорили и Щедрин, и Горький. Горький отмечал, что реакционные тенденции Достоевского влекли за собою «страшные натяжки, которых никому другому не простили бы» [2]. Эти натяжки сказывались прежде всего в том, что можно назвать *путаницей социальных адресов*. Фактически изображая в своих произведениях помещичьих и буржуазных *моральных нигилистов*, циников, социальных отщепенцев, Достоевский в ряде случаев пытается использовать эти образы для своей полемики с революционным, демократическим лагерем, приписать этим персонажам какое-то, хотя бы косвенное отношение к «нигилизму» в том политическом смысле, какой был придан этому слову в связи с образом тургеневского Базарова.

Во всех лучших, сильнейших сторонах своих произведений Достоевский возникает перед читателем как создатель глубоко реалистических, наполненных всей силой жизненной и психологической правды, бессмертных картин действительности, введший в литературу новые социальные типы, новый социальный пласт. Вспомним такие образы, вдохновленные нежной и страстной любовью к «последним людям» городских низов, как

---

[2] М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24, стр. 153.

величавый, эпический образ горя в лице Катерины Ивановны из «Преступления и наказания». Писатель достигает здесь такой силы художественной изобразительности, которая является вершиной мирового искусства. Столь же художественно закончен, совершенен образ Настасьи Филипповны в романе «Идиот» — трагический образ *надломленной красоты.* Эти и подобные образы Достоевского заключают в себе испепеляющую силу протеста, боли и гнева. Наряду с трагическими образами Шекспира, они встают в ряд *вечных* образов мировой литературы.

Сильнейшие стороны творческого гения Достоевского проявились в его, быть может, наиболее замечательном и художественно цельном произведении — романе «Преступление и наказание».

Вопреки идеализации страдания в образе Сони Мармеладовой, вопреки тенденциозному стремлению осудить всякий социальный протест, «Преступление и наказание» явилось одним из гениальнейших произведений мировой литературы, раскрывающим преступность бесчеловечного капиталистического строя. Это книга великой боли за человечество. В картинах нищеты, надругательства над человеком, одиночества, невыносимой духоты жизни, кажется, дышит и прямо смотрит вам в лицо все горе людское.— *Жить в таком обществе человеку невозможно!* Вот главный вывод из романа, определяющий все его настроение, образы, положения.

На почве буржуазного общества, буржуазной циничной морали и возникают тлетворные «идеи», подобные той, которая соблазнила Раскольникова:— Убить, потому что «владыки» этого общества, те, кого в этом обществе уважают и ставят в пример, богачи, удачники, преуспеватели не останавливаются ни перед каким черным делом во имя своего успеха, во имя владычества над людьми.— Если, мол, такова *истина* вашего общества, то почему бы и мне, Родиону Раскольникову, не «попробовать» вступить в число тех, у кого рука не дрогнет ни перед каким преступлением? Пагубная «идея», соблазнившая героя романа, полностью совпадает с «идеей» *сверхчеловека,* которому «все позволено!»,— он не знает никакой морали, *стоит по ту сторону добра и зла,* являясь истинным *господином, призванным к господству.* Вкладывая эти *человеконенавистнические* идеи в сознание Раскольникова и проклиная их всею силою своего ужаса и отвращения перед разгулом индивидуализма и аморализма, осуждая их всей идейно-художественной логикой своего романа, Достоевский обнаруживал замечательную прозорливость. Он предугадал и заранее заклеймил проклятием отвратительные формы звериной «идеологии» и «морали», которые проявились затем в ницшеанстве, предшествовавшем фашизму, в современных разновидностях реакционной философии и т. д.

Достоевский прямо и непосредственно связывал преступную «идею» Раскольникова со своим представлением о «владыках» бесчеловечного мира, в число которых вознамерился вступить Родион Раскольников. Придя к выводу, что он сделан не из того материала, из которого делаются эти «властелины», герой романа раздумывает: «Нет, те люди не так сделаны; настоящий *властелин,* кому все разрешается... ставит где-нибудь поперек улицы хор-р-рошую батарею и дует в правого и виноватого, не удостаивая даже и объясниться! Повинуйся, дрожащая тварь, и — *не желай,* потому,— не твое это дело!..»

Ницшевский Заратустра говорит: «Человек — это то, что надо преодолеть!». Объективный смысл, внутренний пафос «Преступления и наказания» можно выразить в следующих словах: *нет, не преодолевается человек!* Об этом говорит нам каждая строка романа, как и все главное и лучшее в творчестве Достоевского.

Лев Толстой сказал, что «лучшие произведения искусства нашего времени передают чувства, влекущие к единению и братству людей» [3]. К числу таких произведений Толстой относил произведения Достоевского.

Разве не влечет к единству и братству всех людей на земле гневный протест Достоевского против тех, кто считает возможным говорить с человечеством языком батарей! Разве не влечет к единству и братству всех народов мира утверждение в творчестве Достоевского той великой истины, что нельзя преступить принцип человечности!

В романе «Идиот» обнаружилось необъятное богатство и разнообразие художественного гения Достоевского. Перед нами предстает Достоевский-трагик, Достоевский-лирик, Достоевский-сатирик. В истории гибели героини романа, рассказанной великим художником с такой беспредельной грустью, заключена огромная сила презрения и гнева к верхам дворянско-буржуазного общества, к законам, управляющим этим обществом. Достоевский поднял гибель Настасьи Филипповны до темы высокой трагедии *красоты, убиваемой* безобразным миром хищничества, низменных эгоистических страстей, миром ненависти и вражды.

Одинокий, беспомощный бунт Настасьи Филипповны — бунт против фальши и лжи, лицемерия, проклятой респектабельности, прикрывающей подлость,— бунт против всего этого мерзкого скопища пауков во фраках и мундирах, представляющих «сливки общества». Это бунт *оскорбленной красоты,* попранной человечности, поруганной женственности. И Достоевский бунтует вместе с нею!

Кульминация бунта Настасьи Филипповны — в той сцене, где она бросает в огонь рогожинскую пачку со ста тысячами рублей. Это вместе с тем и кульминация антикапиталистической темы в творчестве Достоевского. И это, вне всякого сомнения, гениальнейшие страницы мировой литературы.

Стоит лишь вдуматься во все содержание романа и в историческую обстановку, в которой происходит действие, чтобы понять всю значительность этой сцены, почувствовать силу пламени, уже охватившего грязную рогожинскую пачку, обвязанную грубой бечевкой.

Власть денег закрепляется, триумфально шествует по стране. Жажда денег обуяла — кажется Достоевскому — всех. Кругом ростовщики. Власть денег плодит и множит кровавые преступления. Все продается и покупается за деньги — и слава, и доблесть, и честное имя. И вот прекрасная женщина — одна, среди волков, скалящих на нее зубы в жажде купить ее, продать, нажить на ее красоте деньги, сожрать красоту, в страшной тьме зловещей, всесильной власти денег,— встает перед миром, погрязающим в деньгах, и, проклиная власть денег над человеком, предает всю эту дьявольскую власть огню!

Красота неподкупна! Истинная красота не продается и не покупается!

Глубокое отчаяние и безысходность выражены в романе Достоевского. Весь роман окрашивается лейтмотивом — темой гибели всего прекрасного в мире. Художник проводит идею тождества звериных законов природы со звериными законами денежного общества: и там и здесь — кошмар всесильного паука! Гибнет князь Мышкин, этот идеал Достоевского, в котором так много обаяния, чистоты, беспредельной любви к людям: он трагически бессилен в борьбе со злом мира.

Достоевский близок и дорог всему человечеству своею горечью за гибель красоты, постоянным протестом против поругания человека, своим

[3] Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 30. М., 1951, стр. 177.

презрением и отвращением к типу человеконенавистника, хищника, аморалиста. Насколько глубоко проникает художник в сущность этого типа, показывает, например, образ Ламберта (в романе «Подросток»), о котором герой романа рассказывает: «Ламберт говорит, что когда он будет богат, то самое большое его наслаждение будет кормить хлебом и мясом собак, когда дети бедных будут умирать с голоду. А когда им будет нечем топить, то он купит дровяной двор, сложит в кучу и весь истопит даром, на морозе, и ни полена не даст бедным...». В записях к роману Достоевский добавляет о Ламберте: «№3. У него всё подобные фантазии».

Сущность Ламберта — это сущность и князя Валковского, обидчика униженных и оскорбленных, и господина Лужина, обидчика Сони Мармеладовой, и утонченного джентльмена господина Тоцкого, обидчика Настасьи Филипповны, и господина Быкова, обидчика Вареньки Доброселовой, и многих других *обидчиков*.

Постоянство ненависти Достоевского к зловещей власти денег — одно из тех свойств его творчества, которые роднят его с Гоголем. В разоблачении этой власти Достоевский часто достигает еще небывалой до него в литературе остроты. «...Деньги,— говорит Подросток,— это единственный путь, который приводит на *первое место* даже ничтожество... Деньги, конечно, есть деспотическое могущество, но в то же время и высочайшее равенство, и в этом вся главная их сила. Деньги сравнивают все неравенства».

Уравнение таланта и ничтожества на основе всеобезличивающей власти денег — вот где разновидность *шигалевщины*, уравнивающей всех под тиранической властью ничтожества!

Деспотическая власть наглой бездарности, вытекающая из власти денег,— постоянная тема творчества Достоевского, особенно блистательно развитая им в связи с образом *денежного человека*, самолюбца и карьериста Ганечки Иволгина в романе «Идиот», в образах романа «Подросток».

Последний роман Достоевского «Братья Карамазовы» — это грозный спор писателя с самим собой. В главе «Бунт» автор, кажется, сосредоточил все мотивы мятежа, протеста, возмущения, звучавшие в его предшествовавших произведениях, обнаружив еще и еще раз, какая бунтарская сила таилась в его творчестве! Вопреки философии примирения со злом и неправдой жизни, проповедуемой старцем Зосимой,— философии, так уродовавшей и ослаблявшей и художественную силу, и совесть писателя,— художник рвет путы и вместе с Иваном *вступает в бунт* против этой *елейной* философии! Он вовлекает в стихию возмущения и своего смиреннейшего инока Алешу. Каждая строка здесь написана поистине кровью сердца. Достоевский раздумывал вслух перед лицом всего человечества, он спрашивал свою незаглушимую совесть, ставил, по его выражению, *у стены* коренные вопросы.

Только такая литература и есть литература, которая пишется кровью сердца!

Достоевский поднял перед всем человечеством образ детских страданий. Разве способно человечество когда-либо забыть образ ребенка, которого «один генерал, генерал со связями большими и богатейший помещик... затравил в глазах матери, и псы растерзали ребенка в клочки»! Достоевский поднял, как голос совести всего человечества, образ — вселенское дитё, обиженное в мире — и не побоялся вооружить этим образом, как сильнейшим аргументом, своего героя, взбунтовавшегося против цинического ханжества тех, кто ссылкой на «потусторонний» божественный авторитет оправдывает все зло, все угнетения, все насилия, все мучения людей на земле,— в том числе и страдания детей. Иван Карамазов сам го-

ворит, что он берет тему детских страданий только потому, что на этой теме особенно ясен цинизм оправдания зла и насилия ссылкой на потустороннюю «божественную гармонию». Достоевский устами своего героя утверждает, что *безнравственно* для матери *прощать* муки ребенка ее! Она не имеет *морального права* прощать.

В бунте Ивана — а вернее, в *своем* бунте — Достоевский поднимается до такой моральной высоты, как признание примирения со страданиями людей *безнравственным*. Так писатель выступает против своей собственной идеализации страдания.

Тема, поставленная Достоевским, огромна, потому что речь идет о *моральной памяти* человечества. Устами своего героя Достоевский осуждает, объявляет *безнравственным* забвение преступлений против совести человечества. Если бы человечество забывало преступления против человечности, то оно стало бы морально деградировать, вырождаться.

Достоевский спрашивает всех людей на земле: может ли совесть человечества забыть, простить слезинку хоть одного замученного ребенка? А мы можем еще сказать: способна ли, имеет ли право совесть человечества когда-либо забыть или простить преступления тех черных сил, которые в наши дни, когда дух мира уже веет над миром, стремятся затопить всю землю океаном детских слез!

Достоевский испытывал сильнейшие колебания между идеализацией страдания, излагаемой в проповеди старца Зосимы, и бунтом против этой идеализации, который писатель вложил в уста Ивана. Но он сам в переписке называл аргументацию Ивана неотразимой, и, конечно, слащавыми бессильными речами Зосимы невозможно было опровергнуть ее. Достоевский признавал в своих письмах, что тему борьбы против оправдания зла ссылками на «божественную гармонию» он решил в своем романе неизмеримо сильнее, чем тему елейного примирения со злом.

И в самом деле, аргументация, вложенная автором в уста Ивана, оказалась неотразимой. Много лет прошло уже с тех пор, как прозвучали гневные слова, заклеймившие позором ханжеское оправдание слезинки ребенка «неисповедимой волей господней», а публицисты и философы реакции все изощрялись и изощряются по сию пору в попытках подыскать хоть какую-либо контр-аргументацию против бунта, поднятого в романе Достоевского. Иные из них порицали писателя за его бунт против оправдания страданий детей; эти мракобесы со смердяковской растленной софистикой утверждали, что по канонам истинной религии дети должны страдать за грехи отцов, что дети виновны уже тем одним, что родились на свет. Совесть бунтовала в Достоевском и против него самого, против его реакционных заблуждений.

Всю свою жизнь Достоевский прожил, колеблемый трудными раздумьями о судьбе человечества. И всегда кипела в нем его совесть, не дававшая ему покоя, всегда в его сознании стояли миллионы людей, подобных семье Мармеладовых, и требовали от него ответа.

Правда, выраженная в произведениях Достоевского, должна быть очищена от лжи, страшной путаницы.

Достоевский боялся, что хаос, насилие в лице всевозможных Ламбертов, Лужиных, смердяковщина под маской так называемого «просвещенного эгоизма» воцарятся на свете, что дух звериной вражды, ненависти, себялюбия, цинизма под прикрытием елейной благообразной фразеологии возобладает над всем, и ничтожной горстке насильников будет «все позволено» над человечеством. Он страшился того, что у человечества не хватит сил для одоления зверя и восторжествует закон взаимного поядения, истребления.

Сторонники мира и счастья на земле отдают все свои силы тому, чтобы наступило время, когда не будет проливаться ни одна слезинка замученного ребенка на всем свете. Борцы за мир и счастье во всех странах верят, знают, что победа будет не за темными силами хаоса, разрушения, звериного эгоизма. Победа будет за теми, кто ведет самоотверженную борьбу против всех видов и форм унижения и окорбления человека.

Сторонники мира во всем мире, защитники высоких духовных ценностей, созданных всеми народами, чтут память гениального русского и мирового писателя, Федора Михайловича Достоевского.

Т. Л. МОТЫЛЕВА

ДОСТОЕВСКИЙ И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

(К постановке вопроса)

1

Всемирная слава Достоевского исключительно велика. Его произведения переведены на десятки языков. Иностранная критическая литература о нем, уже теперь весьма обширная, с каждым годом пополняется новыми книгами. Большое влияние Достоевского на мировую литературу не подлежит сомнению: этот факт много раз отмечался и советским, и зарубежным литературоведением.

О всемирном значении и влиянии Достоевского должны быть написаны — и со временем будут написаны — обстоятельные труды. Чем глубже будет изучено само творчество Достоевского, тем с большей четкостью можно будет разобраться и в проблемах его международного влияния. Но уже сейчас уместно поставить вопрос: что дал он мировой литературе? Чему научил он писателей других стран?

Во всей литературе мира нет, пожалуй, ни одного художника, творчество которого воспринималось бы разными людьми так по-разному, вызывало бы столько противоречащих друг другу откликов, как творчество Достоевского.

Разноголосица мнений, обилие крайне разнородных оценок — вот что сразу бросается в глаза при знакомстве с работами буржуазных литературоведов, писавших о Достоевском. Писатели и критики разных поколений и разных стран, изучавшие творчество Достоевского, согласны между собой в одном: все признают громадную силу его художественного гения, яркое и покоряющее своеобразие, обеспечивающее ему особое место в мировой литературе. Но в чем источник этой силы, этого своеобразия? В чем тот главный идейный, нравственный, социальный урок, который заключен в произведениях Достоевского, и в чем те его творческие уроки, которые имеют непреходящее значение для мировой литературы? На эти вопросы буржуазные литературоведы либо избегают отвечать, либо дают диаметрально противоположные друг другу ответы.

Первым западноевропейским критиком, обратившим серьезное внимание на творчество Достоевского, был Мельхиор де Вогюэ, автор нашумевшей в свое время книги «Русский роман». Несомненная заслуга Вогюэ состоит в том, что он еще в середине 80-х годов прошлого века поставил вопрос о русском реализме, как примечательном и своеобразном явлении в культурном развитии человечества. С большой силой убеждения говорил Вогюэ о гуманизме Гоголя, Тургенева, Толстого, Достоевского, усматривая в этом гуманизме отличительную черту русской литературы и основу ее художественного величия. «Тургенев и Достоевский,— писал он,— представляют резко выраженные контрасты; однако у них есть черта сходства, неизгладимый след «сороковых годов», сочувствие к человеку. У Достоевского это сочувствие поднимается до отчаянной жалости к

обездоленным...» [1]. Но вместе с тем Мельхиор де Вогюэ — горячий пропагандист русской литературы на Западе — явился родоначальником многих путаных, ложных представлений о ней, насаждавшихся в последующие десятилетия буржуазной критикой. Он воспринимал и интерпретировал русскую литературу в полном отрыве от общественной жизни и общественной борьбы в России. Он рассматривал гуманизм русских классиков как выражение непознаваемых и неизменных свойств русского национального характера. Весь труд Вогюэ о русском романе проникнут ясно выраженной противореволюционной тенденцией; характерно, что Вогюэ, высоко оценивая правдивость Достоевского в изображении страданий народа, в то же время весьма одобрительно отозвался о «Бесах».

Так, уже в первой работе западного критика о Достоевском наметилось противоречие, характерное и для ряда последующих трудов иностранных буржуазных литературоведов: с одной стороны, восхищение силой русского художника, подчас даже признание его заслуг, как защитника «униженных и оскорбленных», с другой — идеалистический, внеисторический подход к нему и весьма откровенная поддержка реакционных идей, заключенных в его творчестве.

В двадцатом веке в разных странах появилось много монографических работ о Достоевском. Среди них есть обстоятельные критико-биографические очерки, авторы которых, обнаруживая большую осведомленность в русской литературе, тщательно излагая и систематизируя факты, заимствованные из трудов русских литературоведов, проявляют крайнюю неуверенность и беспомощность в объяснении этих фактов, и, отмечая с известной долей объективности социально-критическое содержание романов Достоевского, все же старательно переключают внимание читателей от общественной проблематики этих романов к проблематике абстрактно-психологической, религиозно-нравственной. Так, американский литературовед Э. Симмонс говорит о Достоевском: «Как романист, он передвинул действие от внешнего мира — в сердца и души своих героев и героинь, а при таком подходе оставалось мало места для социальных преобразований» [2]. Немецкий исследователь Достоевского Карл Нетцель включил в свой объемистый — свыше чем в восемьсот страниц — биографический труд пространные рассуждения о том, что Достоевский призывал не к улучшению реальной жизни, а к духовному совершенствованию человека, ибо «в несовершенстве общественных учреждений он видел прежде всего следствие несовершенства самой человеческой натуры...» [3]. В книгах многочисленных английских, американских и в особенности немецких буржуазных специалистов по Достоевскому творчество великого писателя рассматривалось главным образом под религиозно-мистическим углом зрения, в свете декадентских представлений об иррациональной природе искусства и человеческой психики. Так, в «критическом этюде» англичанина Миддлтона Марри, утверждавшего, что «писатели других народов могут лишь играть у ног таких гигантов, как Толстой и Достоевский» [4], автор «Преступления и наказания» истолковывался не как художник-реалист, а как певец подспудных сил души, как проповедник идеи искупляющего страдания и поэт непознаваемого. В отвлеченно-мистическом духе анализировал Достоевского и Эдуард Турнейзен, находивший у него сочетание «слишком человеческого, земного» и «нечеловеческого, надземного» начал [5], и Эмиль

[1] E.-M. de Vogüé. Le roman russe, 4 ed. Paris, 1897, p. 203.
[2] E. J. Simmons. Dostoevski. Oxford, 1940, p. 61.
[3] Karl Nötzel. Das Leben Dostojewskis. Leipzig, 1925, S. 414.
[4] Middleton Murry. Fyodor Dostoevsky. A critical study. London, 1923, p. 263.
[5] Eduard Thurneysen. Dostojewski. München, 1925, S. 34.

Лукка, считавший, что Достоевский «производит темные стороны человечества из самого себя» [6]. И в этих, и во многих других работах буржуазных литературоведов Достоевский показывается, как правило, в полнейшем отрыве от русской социальной действительности XIX в., трактуется как иррациональное и по сути дела случайное явление, как своего рода «индивидуальное нечто». На фоне этих книг выделяется появившаяся еще свыше трех десятилетий назад работа Отто Кауса «Достоевский и его судьба» [7]. Каус резко полемизировал с идущей от Мельхиора де Вогюэ традицией видеть в Достоевском экзотическое, чуждое Западу явление, и пытался — хотя и несколько прямолинейно — истолковать социальную проблематику творчества Достоевского в свете объективных противоречий капиталистической эпохи. Однако при этом Каус, отвергая поверхностные идеалистические представления о мистике «русской души», по сути дела почти игнорировал национальную специфику Достоевского, его связи с предшествующей и современной ему русской литературой.

Примечательно, что иностранные буржуазные литературоведы, пишущие о Достоевском и весьма категорически (подчас в преувеличенно-высокопарных выражениях) говорящие о его художественной оригинальности и силе, чаще всего уделяют мало внимания Достоевскому как художнику слова: в центре их анализа — именно взгляды писателя, суждения по разнообразным морально-философским и религиозным вопросам, изложенные им в публицистических работах или высказанные героями его произведений. Вопросы реализма в творчестве Достоевского, его новаторство романиста, его оригинальное словесное мастерство — все это, как ни странно, мало интересует буржуазных исследователей. И у Миддлтона Марри, и у Нетцеля, и у Симмонса, и у других авторов книг о Достоевском высокая оценка мастерства русского классика оказывается в значительной степени декларативной: усилия исследователей направлены главным образом не на то, чтобы выяснить художественную ценность произведений Достоевского и значение вклада, сделанного им в мировую литературу, а на то, чтобы подкрепить авторитетом русского писателя свои собственные домыслы об извечной греховности человеческой натуры, или о спасительности всепрощения, или о тщетности всяких попыток изменить порядок жизни, существующий в современном капиталистическом мире. Все это лишний раз доказывает, как мало общего между трудами большинства буржуазных знатоков русской литературы и подлинно научной объективностью.

Одна из немногих в иностранном литературоведении работ, специально посвященных мастерству Достоевского,— книга Юлиуса Мейер-Грефе «Достоевский-художник» [8]. Книга эта содержит интересные суждения о своеобразии Достоевского-психолога, любопытные сопоставления Достоевского с его западными литературными современниками. Но и здесь анализ творчества Достоевского отчасти обесценивается путаными рассуждениями автора относительно специфики пресловутой «русской души».

В новейших работах буржуазных литературоведов преобладают (в разных вариациях) две взаимоисключающие концепции творчества Достоевского. Их можно проследить в различных книгах и статьях последних лет, вплоть до журнальных и газетных статей, написанных по поводу юбилея Достоевского в 1956 г.

Одна из этих концепций сводится к тому, чтобы представить Достоевского певцом жестокости, своеволия, греха. Сторонники такого взгляда на

[6] Emil Lucka. Dostojewski. Stuttgart — Berlin, 1924, S. 36.
[7] Otto Kaus. Dostojewski und sein Schicksal. Berlin, 1923.
[8] Julius Meier-Gräfe. Dostojewski der Dichter. Berlin, 1926.

Достоевского любят сближать его с Ницше. Внешние поводы для такого сближения, как известно, есть: сам Ницше не раз восторженно отзывался о Достоевском и объявлял себя его учеником в вопросах психологии. Буржуазные исследователи, пытающиеся превратить автора «Бедных людей» в глашатая аморальных «сверхчеловеков», сознательно оставляют без внимания гуманизм Достоевского, умалчивают о тех незабываемых страницах, которые написаны им в защиту обездоленных и униженных; они — наперекор очевидным фактам — стараются отождествить самого художника с теми своевольными и эгоцентрическими героями, которых он сам же развенчивает и приводит к полному краху. В таком духе великий писатель истолкован, например, в работах французского литературоведа Доминики Арбан, автора книги «Достоевский — виновный». В юбилейной статье «Достоевский и его «Бесы»» Арбан ставит знак равенства между Достоевским и Ставрогиным, пытаясь отыскать автобиографический подтекст в «Исповеди великого грешника». «Именно с высоты этого греха, этого покаяния,— утверждает она,— гигантская фигура Николая Ставрогина главенствует над русской литературой» [9]. В такой интерпретации наследие Достоевского приобретает человеконенавистнический смысл, приспособляется к потребностям реакционных сил современного буржуазного общества.

Другая, еще более распространенная в странах капиталистического мира, концепция творчества Достоевского трактует его не как певца жестокости, а напротив — как певца христианского смирения, кротости, благочестия. Такой взгляд на Достоевского имеет большую давность. Еще в 1892 г. идейный вождь чешской буржуазии Т. Масарик утверждал: «В нашу эпоху не было и нет лучшего христианина, чем Достоевский» [10]. Наследие Достоевского не раз использовалось — и используется — западными критиками и публицистами для посрамления атеизма: в таких именно целях написана, например, книга французского богослова Анри де Любака «Трагедия атеистического гуманизма», где Достоевский противопоставляется Фейербаху, Огюсту Конту и Ницше, как враг безбожия и пророк нравственного «воскресения» в духе евангельских заветов [11]. Подобная трактовка Достоевского нашла отражение и в юбилейных статьях, например в редакционной статье американского журнала «Сэтердей ревью» [12]. Называя Достоевского «одним из величайших романистов мира», автор статьи силится доказать, что самое существенное в произведениях великого писателя — вера в спасительность страдания и христианской братской любви. Понятно, что и такое истолкование Достоевского весьма непосредственно служит интересам эксплуататорских классов. При такой трактовке замалчивается и затушевывается все то бунтарское, тревожное, мятежное, что заключено в творчестве Достоевского: и его непримиримость к злу, творимому капитализмом, и присущий ему дух неукротимого нравственного беспокойства, органически враждебный всякой церковной ортодоксии.

В иных работах буржуазных исследователей сочетаются обе названные концепции: Достоевский оказывается в одно и то же время и философом своеволия, и апостолом христианской кротости.

Именно такой характер носит один из новейших иностранных трудов о Достоевском, объемистая книга венского специалиста по истории религии Иозефа Богатеца — «Идея империализма и жизненная философия

[9] Dominique A r b a n. Dostoievski et ses «Démons». — «Le Monde», 5.I.1956.
[10] T. G. M a s a r y k. Velici mužové. V Praze, 1926, стр. 165.
[11] Henri de L u b a c. Le drame de l'humanisme athée. Paris, 1945.
[12] H. S.— The elevation of Dostoievsky.— «The Saturday Review», 4.II.1956.

Достоевского»[13]. Пространно цитируя и комментируя высказывания из «Дневника писателя» по внешнеполитическим вопросам, Богатец видит в Достоевском прежде всего идеолога агрессивной политики царской России, и в то же время — носителя характерных особенностей «русского духа». Идея империалистической экспансии, согласно утверждению Богатеца, выступает у Достоевского в различных аспектах: и как непосредственная воля к власти русского государства над другими народами, и как тяга к объединению народов во имя «всеобщей любви».

Согласно Богатецу, и пафос индивидуализма, и пафос «всечеловечности» являются у Достоевского выражением тайных захватнических вожделений, извечно заложенных, якобы, в натуре русских людей! Псевдоученый труд Иозефа Богатеца, снабженный солидным аппаратом примечаний, облеченный в тяжеловесную гелертерскую форму, представляет собой, по сути дела, пропагандистское сочинение, созданное на потребу тем силам, которые стремятся посеять рознь между народами и развязать новую мировую войну.

Одним из новейших образцов реакционной интерпретации Достоевского является работа Станислава Мацкевича, вышедшая в Польше в 1957 г. Книга эта, написанная в манере популярного критико-биографического очерка, не содержит сколько-нибудь серьезного анализа произведений художника. Зато много места автор уделяет личной жизни Достоевского, настойчиво фиксируя внимание на интимных эпизодах, которые могут представить сенсационный интерес для обывателей. Однако очерк Мацкевича задуман не просто как занимательное чтение на потребу мещанским вкусам. В нем есть определенная и весьма вредная идейная тенденция. Автор сознательно ставит перед собой задачу — очернить русских революционных демократов. О Белинском, Герцене, Огареве, Чернышевском, Добролюбове он говорит с нескрываемой враждебностью, всячески старается набросить тень на их моральный облик, произвольно искажая факты их биографии, не брезгуя повторением застарелых сплетен. Клевеща на передовых русских писателей — современников Достоевского, Мацкевич таким путем хочет оправдать ту трактовку русского освободительного движения, которая дана в «Бесах». Борьба с революцией — такова, по его мнению, главная заслуга Достоевского. Пытаясь найти в произведениях Достоевского антиреволюционный подтекст даже там, где его нет, Мацкевич не останавливается перед самыми фантастическими домыслами: прототипом Версилова он считает Некрасова, а в образе Фомы Опискина усматривает портрет Белинского (!). Мировое значение Достоевского, по Мацкевичу,— не в его реализме, а в проповеди христианства. «Всемирное значение Достоевского основано именно на том, что он затронул проблемы, заключенные в Евангелии, и в силу этого стал как бы новым и современным комментатором Священного писания, облекшим свои комментарии в форму романов — шедевров»[14].

Понятно, что эту книгу никак нельзя считать характерным явлением для литературоведения Народной Польши. Она, видимо, смогла выйти в свет лишь в условиях идейного разброда, вызванного в 1956—57 гг. деятельностью ревизионистов.

Само собой разумеется, что среди современных иностранных литературоведов, занимающихся наследием Достоевского, есть и честные ученые, которые объективно, без враждебной предвзятости, изучают творчество русского писателя. Стоит отметить труды американских литературоведов,

[13] Josef B o h a t e c. Der Imperialismusgedanke und die Lebensphilosophie Dostojewskijs. Graz — Köln, 1951.
[14] Stanisław M a c k i e w i c z. Dostojewski. Warszawa, 1957, str. 151.

специально посвященные судьбе произведений Достоевского в Англии и США. Это докторская диссертация Элен Мачник «Английская репутация Достоевского» [15] и труд профессора Колумбийского университета Дороти Брюстер «Путь с востока на запад», где рассматривается влияние русской литературы на писателей США и Англии и где Достоевскому уделено весьма значительное место [16]. Эти книги носят историко-описательный характер: в них добросовестно, скрупулезно собраны и систематизированы факты, характеризующие проникновение сочинений Достоевского в страны англо-саксонского мира, отклики прессы, высказывания писателей и критиков, отдельные свидетельства идейно-творческого воздействия Достоевского на писателей этих стран Обе работы представляют известную ценность благодаря большому фактическому материалу, собранному в них. Но коренной недостаток этих работ — эмпиризм, бедность обобщений, подчас неумение отделить действительно важное от несущественного и случайного.

Обилие критической литературы о Достоевском в зарубежных странах, крайняя разнородность этой литературы свидетельствует и о громадной популярности Достоевского за рубежом и об остроте той непрекращающейся идейной борьбы, которая происходит на Западе вокруг его наследия. Однако в пестром потоке этой литературы мы встречаем очень много неверных оценок, произвольных домыслов, подчас прямой реакционной фальсификации; и лишь в сравнительно немногих книгах находим факты или наблюдения, которые могут нам помочь в уяснении всемирного значения творчества Достоевского.

2

Из всех великих писателей мира Достоевский, быть может,— наиболее противоречивый. Он страстно обличал угнетателей — и не менее страстно отрицал право угнетенных добиваться своего освобождения. Он яростно ненавидел капитализм — и не менее яростно ненавидел борцов против капитализма. Он со всей мощью своего гения передал бунт личности против порабощающих ее сил — и сам своей религиозно-верноподданнической проповедью содействовал духовному порабощению личности.

Но чем же, все-таки, значителен Достоевский, чем дорог он человечеству? Почему сотни тысяч людей на разных концах земли читают его романы, затаив дыхание? Как бы ни было противоречиво все, созданное Достоевским, нас должна интересовать в первую очередь именно э т а сторона вопроса.

Наиболее проницательные умы за рубежом всегда рассматривали творчество Достоевского не как изолированное явление, а как важную составную часть классической русской литературы, той литературы, которая давно уже завоевала широчайшее всемирное признание благодаря своей художественной силе, своей реалистической трезвости, своей последовательной и смелой защите угнетенных.

В иностранных книгах и статьях о русской литературе имя Достоевского нередко ставится рядом с именем Толстого. И в этом есть свои исторические основания, при всем очевидном громадном различии между обоими художниками.

«Толстой и Достоевский — два величайших гения, силою своих талан-

[15] Helen Muchnic. Dostoevsky's english reputation. Northampton — Massachusets, 1938—1939.

[16] Dorothy Brewster. East-west passage. London, 1954.

тов они потрясли весь мир, они обратили на Россию изумленное внимание всей Европы, и оба встали, как равные, в великие ряды людей, чьи имена — Шекспир, Данте, Сервантес, Руссо и Гете» [17].

Достоевский вошел в мировую литературу в одно время с Толстым — в середине 80-х годов. Это было время, когда после блистательного успеха первого французского перевода «Войны и мира» в нескольких странах Западной Европы почти одновременно появились «Анна Каренина» и «Преступление и наказание», «Смерть Ивана Ильича» и «Идиот». Это были годы, когда многие иностранные критики вслед за Мельхиором де Вогюэ заговорили о художественной силе русского реализма, о его международном значении.

Произведения Достоевского, как и произведения Толстого, выросли на русской почве, в неповторимо оригинальных и полных драматизма условиях жизни России второй половины прошедшего века. Но произведения эти ставили проблемы, которые кровно затрагивали множество людей в разных странах. В романах Достоевского, как и в романах Толстого, поднимались самые наболевшие и проклятые вопросы современного им общественного устройства, морали, культуры. Это были вопросы международного масштаба.

Приведем исключительно интересное свидетельство Генриха Манна (в автобиографической книге «Обзор века») о том, как воздействовала классическая русская литература на сознание западной интеллигенции его поколения: «Русская литература XIX столетия — событие неимоверной важности и такой просветительной силы, что мы, привыкшие к явлениям упадка и ломки, с трудом можем поверить, что были ее современниками... Как читался Достоевский, как читался Толстой?

Они читались с трепетом. Они читались,— и глаза раскрывались шире, чтобы воспринять все это обилие образов, все это обилие мысли, и в качестве ответного дара струились слезы. Эти романы, от Пушкина до Горького, звено за звеном в безупречно спаянной цепи, учили нас более глубоко познавать человека, его слабости, его грозную мощь, его неисполненное призвание,— и они принимались, как поучение».

Генрих Манн с глубокой убежденностью говорит о роли русских классиков в подготовке великого социалистического переворота. «Столетие большой литературы,— это была революция еще до того, как произошла революция» [18]. Подспудные, незаметные процессы созревания революционных сил, задолго предшествовавшие свержению старого строя, отразились, по мысли Г. Манна, в лучших произведениях русского романа «от Пушкина до Горького». Именно в этом ряду, в этой связи назван им Достоевский.

Ни один подлинно талантливый деятель искусства не может пройти мимо освободительных движений своего времени: он так или иначе, прямо или косвенно, реагирует на них; он так или иначе, прямо или косвенно, отражает их.

«И если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях» [19]. Это сказано Лениным по поводу Толстого, но относится, конечно, не только к Толстому. Тут — самый важный, самый надежный критерий оценки большого художника.

Отношение Достоевского к освободительной борьбе народа было принципиально иным, нежели отношение Толстого. Если Толстой отстра-

---

[17] М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т 23, стр. 352.
[18] Heinrich Mann. Ein Zeitalter wird besichtigt. Berlin, 1947, S. 45—46.
[19] В. И. Ленин. Сочинения, т. 15, стр. 179.

нился от революционного движения и не понял его, то Достоевский не только отстранился, но и активно боролся с передовыми силами своей эпохи. Эта антиреволюционная позиция во многом непоправимо исковеркала и его психику и его замечательный талант. «Достоевщина» несравненно больше вошла в плоть и кровь образов Достоевского, нежели «толстовщина» — в плоть и кровь образов Толстого. Стремление миллионов русских людей к иной, справедливой, достойной человека жизни выражалось у Толстого с гораздо большей ясностью, большей реалистической чистотой, чем у Достоевского. Но оно по-своему — пусть в искаженной и затемненной форме — выражалось и у Достоевского. Ибо главное содержание его реализма — это боль и гнев людей, униженных и оскорбленных, измученных и морально изуродованных многовековым господством эксплуататоров.

Реализм Достоевского вырос в атмосфере крутой общественной ломки и острой классовой борьбы, сопровождавших развитие капитализма в России. Протест Достоевского против буржуазного общества имел глубокие корни в русской социальной действительности. В то же время он был глубоко созвучен думам и чувствам широких слоев населения в разных странах. Он был созвучен настроению миллионов «маленьких людей», которые мучительно испытывали на себе зло, творимое капитализмом, и в среде которых накоплялась — а иногда и прорывалась — большая, стихийная, сокрушительная сила гнева.

Оригинальное, глубоко новаторское творчество Достоевского тесно связано, конечно, и с русской, и с зарубежной реалистической традицией.

Достоевский не раз сопоставлялся с Бальзаком, Диккенсом (такие сопоставления можно найти, например, в интересном очерке о нем, написанном Стефаном Цвейгом). Близость их проявляется прежде всего в разработке антикапиталистической темы. В романах Достоевского, как и в романах его западных предшественников, встают социальные контрасты большого города, гнетущая власть денег над человеком, картины бешеной погони за счастьем, в которой гибнут многие и торжествуют немногие. Родство Достоевского с Бальзаком и Диккенсом налицо и в художественном плане. Оно сказывается и в пристрастии к гиперболически укрупненным образам, и в обостренно драматическом строении сюжетов, и в резких светотенях, смелом контрастировании возвышенного и низменного.

Разумеется, всякое сходство между большими художниками может носить лишь весьма неполный и ограниченный характер: каждый большой мастер по-своему неповторим и по-настоящему похож только на самого себя. Но выясняя, в чем разница между Достоевским, с одной стороны, и Бальзаком и Диккенсом — с другой, мы видим и такие черты различия, которые нельзя свести к несходству творческих индивидуальностей. Тут должна идти речь о разных типах критического реализма, о разных ступенях его развития.

Проследим эти различия на частных примерах.

Естественно напрашивается — и не раз уже проводилась — параллель: Растиньяк — Раскольников. Между ними много общего. Оба молоды, одарённы, энергичны, чувствуют в себе незаурядные умственные и волевые качества. Оба одержимы самым страстным желанием выбиться из бедности — любыми усилиями, любой ценой; оба отравлены буржуазной идеологией, индивидуалистической жаждой самоутверждения, принимающей у каждого из них своеобразный характер. Оба они мысленно ставят перед собой вопрос: дозволено ли завоевать счастье ценой убийства? Таково сходство. Но во всем остальном — весьма существенная разница.

Растиньяк деятельно осваивает разбойничью мораль, которую преподает ему каторжник Вотрен, но при этом не утрачивает душевного спокой-

ствия. Теряя совесть, он отнюдь не теряет вкуса к жизни. Он доволен собой, убежден в правильности своего жизненного пути. И когда мы его видим в последний раз — в «Комедиантах неведомо для себя» — богатым, знатным и торжествующим, он — победитель, которого никто не судит. Притом Растиньяк избирает, так сказать, путь умеренной подлости: ему удается применить заветы волчьей морали, оставаясь в рамках буржуазных приличий, не вступая в конфликт с законом. Раскольников применяет эти же заветы, совершая преступление. Вопрос о правомерности убийства, который Растиньяк ставит перед собой лишь в мыслях и лишь в применении к самому себе, героем Достоевского возводится на философскую высоту и вместе с тем решается практически. Применив до конца принцип «все позволено», Раскольников приходит в конфликт не только с законом, но и с собственной совестью. И это самое страшное! Он сам себя карает строжайшим судом. Конфликт достигает предельной, прямо-таки нечеловеческой остроты — и критика буржуазной морали приобретает у Достоевского новые акценты, новую силу.

Вместе с тем в «Преступлении и наказании» налицо — в отличие от романов Бальзака — антиреалистический элемент в виде искусственной религиозно-нравоучительной концовки. Бальзак во всех своих произведениях, где появляется Растиньяк, остается последовательным реалистом. Достоевский, доведя реальный жизненный конфликт до максимального, гиперболического заострения, стремительно срывается с достигнутой им высоты, как бы желая перечеркнуть жестокую правду своего повествования юродивой евангельской проповедью.

Закономерно сопоставление Достоевского с Диккенсом. Автор «Оливера Твиста» и «Холодного дома» был одним из первых художников-реалистов, дерзнувшим спуститься на городское дно и возвысившим свой голос в защиту обездоленных. В этом его бесспорное родство с автором «Униженных и оскорбленных». Но и тут налицо существенное различие, которое нетрудно проследить хотя бы на одном примере.

Несходство между двумя художниками всегда наиболее наглядно прослеживается там, где есть близость тех или иных образов или ситуаций: именно в этом случае можно ясно увидеть, как по-разному трактуются родственные образы.

Один из персонажей «Подростка» вспоминает: «Ах, Долгорукий, читали вы Диккенса «Лавку древностей?»... Помните вы там одно место в конце, когда они — сумасшедший этот старик и эта прелестная тринадцатилетняя девочка, внучка его, после фантастического их бегства и странствий, приютились, наконец, где-то на краю Англии...». Далее следует взволнованный поэтический пересказ одного из заключительных эпизодов «Лавки древностей». Нет сомнения, что роман этот глубоко поразил воображение самого Достоевского. И в связи с этим тем более примечательно, что некоторые черты диккенсовской Нелли по-новому оживают в образе Нелли из «Униженных и оскорбленных». Обе девочки наделены таинственной и странной судьбой. Обе они в юные годы лишены близких, кроме выжившего из ума своенравного деда. Обе они погибают, растоптанные тяжелой нуждой, так и не узнав о богатстве, на которое имеют право... Но как они все-таки различны! Диккенсовская Нелли, скитаясь по дорогам Англии, проносит через все свои страдания чистое, ничем не замутненное восприятие жизни. Она до последней минуты наперекор всему верит в людей, верит в добро [20]. Намного трагичней судьба Нелли у Достоевского. Диккенсовская героиня умирает, не будучи в состоянии оправиться от

[20] Интересная характеристика образа Нелли, народно-сказочных истоков этого образа дана в книге Т. Сильман «Диккенс». М., 1958.

перенесенных лишений и надлома физических сил. Нелли Достоевского надломлена не только физически, но — что гораздо страшнее — нравственно. Она безнадежно отравлена недоверием к людям, злобой, обидой. Именно эта непоправимая травма становится главной причиной ее ранней гибели.

«Униженные и оскорбленные» не принадлежат к числу наиболее сильных произведений Достоевского. Но и здесь мы можем увидеть, насколько более резким, беспощадным является отрицание буржуазных отношений у русского реалиста по сравнению с его английским предшественником. Вместе с тем и здесь есть явственный, характерный для Достоевского, антиреалистический привкус. Рисуя душевные уродства, порожденные собственническими отношениями, Достоевский до известной степени любуется этими душевными изломами.

Преимущества Достоевского перед Диккенсом здесь — в большей остроте социальной критики. Преимущества Диккенса перед Достоевским — в большей объективности ви́дения, в большем душевном здоровье.

Сделанные частные сопоставления, разумеется, не исчерпывают сложности проблемы. Понятно, что черты сходства и различия между Достоевским и западными реалистами первой половины XIX в. очень многообразны и порождены сложной совокупностью причин. Но думается, что частные примеры, приведенные выше, все-таки позволяют судить о многом: и о том новом, чем Достоевский обогатил мировую литературу, и о том, в чем сказались его отступления от большой — русской и мировой — реалистической традиции.

Связь Достоевского с традицией и его великое новаторство очень ясно ощущаются в трактовке двух кардинальных тем его творчества: темы буржуазного эгоизма и темы униженных бедных людей.

Все герои Достоевского, входящие в ряд индивидуалистов, своевольных и высокомерных себялюбцев, ставящих себя выше толпы,— обязательно караются такими нравственными терзаниями, которые и не снились Растиньякам. Эгоист, обуреваемый «страстями роковыми», терпит муки одиночества, не видит смысла в жизни, ему «от судеб защиты нет»: это — ситуация, очень знакомая нам по многим произведениям русской литературы (черты, предвосхищающие героев Достоевского, особенно отчетливо проступают в Печорине). Однако никто не отказывает «лишним людям» первой половины XIX в. в душевном благородстве. Герои Достоевского из категории своевольных — не только Свидригайлов, Версилов, Ставрогин, но и Иван Карамазов и Раскольников — преступают границы человеческой нравственности. И в «наказание» за свои «преступления» они испытывают такой душевный ад, такие муки, которые никакому палачу не выдумать. Никто из писателей не раскрыл с подобной потрясающей силой, к какому нравственному крушению приводит человека эгоистический принцип «все позволено». Это — н о в о е у Достоевского.

Все герои Достоевского, принадлежащие к разряду «бедных людей», «униженных и оскорбленных», переносят нечеловеческие лишения и нужду,— как Оливер Твист, как Фантина из «Отверженных», как персонажи «Западни» Золя. Но главные их страдания заключаются не в бедности как таковой, не в материальных лишениях, а в непереносимых муках уязвленного человеческого достоинства. Все они могли бы сказать вместе с пушкинским героем: «О бедность, бедность! Как унижает сердце нам она!». Много раз уже говорилось о кровном родстве персонажей Достоевского, принадлежащих к городской бедноте, с гоголевским Акакием Акакиевичем. Но Акакий Акакиевич не сознает своего унижения; неимущие герои Достоевского — от Макара Девушкина до штабс-капитана Снегирева — с о з н а ю т его. И это сознание собственной придавленности,

чувство своей социальной неполноценности в тысячу крат тяжелее для них, чем недостаток хлеба насущного. Ни один из писателей мировой литературы не передал с подобной потрясающей силой страданий оскорбленной человеческой личности. И это тоже — н о в о е у Достоевского.

Новизна Достоевского, по сравнению с его русскими и зарубежными предшественниками, во многом объяснялась условиями эпохи. Достоевский жил в годы, когда антагонистический характер буржуазного строя сказывался — и в русской действительности, и во всемирно-историческом плане — гораздо яснее, чем в те времена, когда создавались «Человеческая комедия» или «Мертвые души».

Бальзак и Диккенс имели перед глазами общество, в котором противоположность богатства и бедности, антагонизм буржуа и пролетария становились уже заметны и невооруженному глазу. Но буржуазное общество в ту пору еще не исчерпало своих созидательных возможностей, и в поле зрения обоих художников могли еще входить люди, которые добились полного благополучия, сохранив известный минимум личного достоинства и порой ничем себя не запятнав (таков Давид Копперфильд, таковы многие эпизодические персонажи «Человеческой комедии»).

Достоевский жил и творил во второй половине XIX в., в условиях быстрого развития капитализма в России и все более явственно определявшегося кризиса буржуазной идеологии на Западе. Его представление о капитализме было гораздо более конкретным, чем оно могло быть у Пушкина, Лермонтова, Гоголя. Критика капитализма была у него гораздо более беспощадной и резкой, чем она могла быть у Бальзака или Диккенса. Это отличие объяснялось не только своеобразием русских условий, но и тем, что во второй половине XIX столетия объективные противоречия мирового капитализма обозначились с гораздо большей ясностью, нежели в 30-е или 40-е годы.

В творчестве Достоевского неприглядные впечатления российской действительности, тяжкий опыт сибирской каторги сливались с наблюдениями над жизнью Западной Европы, накопленными во время заграничных поездок. И он с небывалой художественной силой показал, как буржуазное общество калечит человеческую душу. Это хорошо поняли наиболее прогрессивные знатоки русской литературы на Западе.

Именно в этой связи следует ставить вопрос о м и р о в о м з н а ч е н и и творчества Достоевского, о том реальном вкладе, который он сделал в мировую литературу. Исследуя действие буржуазного строя на человеческую личность, он о т к р ы л б о л е з н и в е к а с такой зоркостью, с такой проницательностью, как никто до него. И он вместе с тем нашел новые способы художественного осмысления этих болезней. Он по-новому разработал жанр социально-философского романа, где сталкиваются не только характеры, но и идеи, где развертываются не только человеческие судьбы, но и системы взглядов, где безжалостно острая постановка самых наболевших вопросов жизни приковывает внимание читателя и непосредственно определяет динамику сюжета. Он создал новый тип интенсивно развивающегося, захватывающего повествования, в котором авантюрные и криминальные эпизоды органически сочетаются с глубочайшими философскими раздумьями и в котором бушевание страстей, неожиданность перипетий, нагромождение самых невероятных тайн служит, в сущности, о д н о й главной цели — обличению общества, основанного на насилии человека человеком.

Многие традиционные мотивы мировой литературы приобрели у Достоевского новую свежесть благодаря тому, что предстали у него в углубленном психологическом истолковании. Это можно проследить на одном

показательном примере. Во всех романах классического европейского реализма присутствует мотив денег. О страшной власти денег говорит и Достоевский в своих «Зимних заметках»; это — одно из основных социальных обобщений, подсказанных ему путешествиями на Запад. В его произведениях нет тех обстоятельных описаний финансовых, деловых операций, какими столь богаты романы Бальзака, Золя или Драйзера. Но почти в каждом произведении Достоевского деньги занимают важнейшее место в развитии сюжета, во многом определяя трагизм человеческих переживаний. И три тысячи, сыгравшие роковую роль в судьбе Дмитрия Карамазова, и десять тысяч, которыми князь Валковский хочет оплатить позор Наташи, и рогожинские сто тысяч, с которыми связана одна из кульминационных сцен «Идиота», и мифический миллион, мечтой о котором одержим подросток Долгорукий,— все эти неодушевленные цифры становятся движущей пружиной действия и чуть ли не действующим лицом: с ними связываются самые причудливые повороты событий и самые напряженные душевные движения. Отношение основных героев Достоевского ко всяким материальным благам сложно и необычайно драматично: они до глубины души презирают деньги даже тогда, когда тянутся к ним. Уродующая, порабощающая, разъединяющая сила денег не раз уже была показана в мировой литературе. У Достоевского этот старый повествовательный мотив приобретает совершенно новую пронзительную остроту, благодаря именно тому, что преломляется через уязвленную и мятущуюся душу человека.

«Первый психолог мировой литературы» [20а] — так назвал Достоевского Томас Манн. Верно это или неверно? Да, Достоевский внес много нового в искусство воспроизведения внутренней жизни человека. Вместе с Толстым он намного **раздвинул границы видимых явлений человеческой психики**, сделал явными, зримыми такие движения человеческой души, какие до него не были доступны искусству. Вместе с Толстым он необычайно повысил интеллектуальный уровень литературного героя, ввел сложные духовные искания, кипение и столкновение мыслей в сюжетную ткань романа. Разнообразные художественные средства: тонко разработанные внутренние монологи, содержательные и страстные диалоги-дискуссии, раскрытие затаенных уголков человеческой психики в картинах сновидений, скрупулезно-детальные картины поведения людей в самые ответственные, сложные, кризисные моменты их жизни,— все эти и многие другие способы изображения человека, применявшиеся Достоевским, в конечном счете содействовали более глубокому, более всестороннему познанию человеческой личности средствами искусства. Но именно здесь проявилась не только сила, но и слабость Достоевского-художника.

Протест против гнета, несправедливости, порабощения масс, отрицание общественных условий, которые превращают одних в господ, а других в рабов,— все это вдохновило Достоевского на замечательные психологические открытия. Однако неумение увидеть реальные пути освобождения народа, более того, активное участие Достоевского на стороне реакционных сил против попыток освобождения народа,— все это калечило гений художника, уводило его в сторону от реализма. Неверие в возможность раскрепощения человека побуждало Достоевского не только искать иллюзорных утешений в евангельской проповеди, но и переносить ответственность за мерзости эксплуататорского строя на самоё человеческую природу. Отсюда у Достоевского неоднократные психологические просче-

---

[20а] Thomas Mann. Betrachtungen eines Unpolitischen. Berlin, 1918, S. 3.

ты, отсюда недостаток чувства художественной меры, побуждавший его то и дело впадать в крайности: то возвеличивать болезненно-неземную кротость Мышкиных, то разверзать перед читателем бездны ставрогинского демонизма. Художническому пониманию Достоевского были доступны (как, пожалуй, ни одному крупному писателю до него) всевозможные душевные аномалии, редкостные случаи моральных уродств. Но ему лишь в очень неполной степени был доступен внутренний мир нормальных, ничем не изуродованных людей. Достоевский — поэт ущемленной и больной души — в сущности не очень хорошо понимал здоровую человеческую душу. И в этом смысле он, как психолог, неизмеримо менее силен, чем Толстой.

Достоевский сформировался в моральной атмосфере русской классической литературы — литературы, которая снискала великий международный авторитет прямотой своих идейных запросов, ясностью нравственного приговора. Литература, окружавшая Достоевского, отражавшая жизнь и мысль русского народа, была литературой вопросов, литературой исканий. Сила Достоевского и определялась его пафосом этических исканий, остротой ставившихся им больших проблем, суровостью приговора, произносившегося им над миром собственников. Достоевский был велик в той мере, в какой его художественная мысль двигалась по основной магистрали русского критического реализма. Он был слаб как художник, когда уклонялся в сторону от этой магистрали. Мы иногда можем видеть, как в его произведениях появляется неожиданная снисходительность по отношению к людям неустойчивым или порочным (пример тому — образ Мити Карамазова). Представление Достоевского об иррациональной природе человеческой души нередко ослабляло у него критику эксплуататорского мира,— даже тогда, когда на сцене появлялись самые отъявленные злодеи (это очень прозорливо отметил Добролюбов, подвергая критике образ князя Валковского). Естественным следствием смещения социальных и моральных понятий, искривлявшего гуманистическую линию творчества Достоевского, было пристрастие к патологическому. Преломляя большие социальные проблемы через индивидуальные человеческие судьбы, автор «Идиота» нередко затемнял существенное примесью случайного. И великий мастер художественного реализма становился носителем тенденций, которые вели к распаду реализма.

В этом смысле можно, говоря о месте Достоевского в мировой литературе, сопоставить его с такими художниками второй половины XIX в., как Флобер, Золя, Мопассан, Ибсен.

Каждый из этих больших мастеров слова внес свой ощутимый вклад в развитие критического реализма. Каждый из них отстаивал — не только в статьях или письмах, но, что гораздо важнее, и в своей писательской практике,— принцип правдивого, неприкрашенного изображения социальной действительности. Но на всех этих художников (вернее, на каждого из них по-своему) падала тень начинавшегося кризиса буржуазной культуры. После 1848 г. во всей идеологической жизни Западной Европы стали резко усиливаться охранительные тенденции, и даже крупные писатели не могли избежать влияния буржуазных социологических или философских школ (например, позитивизма). Флобер и Золя, Мопассан и Ибсен талантливо и многообразно отражали в своем творчестве недовольство народных масс капиталистическим строем. Но они были очень далеки от той освободительной борьбы против капитализма, которую вели трудящиеся во главе с революционным пролетариатом. Это сужало их социальный кругозор и приносило вред им, как художникам. Отсюда — черты натурализма в эстетике и творчестве Золя; отсюда — привержен-

ность великого реалиста Флобера к «бесстрастному» и «безличному» искусству; отсюда — эволюция позднего Ибсена от правдивых социальных драм к декадентской символике. В произведениях каждого из наиболее крупных писателей Запада, работавших во второй половине XIX в., посвоему сказывалось противоречие, полное глубокого внутреннего драматизма: противодействуя кризису буржуазной культуры, они сами подвергались действию этого кризиса.

Творчество Достоевского обнаруживает как черты сходства, так и черты различия с творчеством виднейших из его западных литературных современников. Сходство было прежде всего в том, что создатель «Преступления и наказания» — одновременно с авторами «Воспитания чувств» и «Пышки», «Карьеры Ругонов» и «Бранда» — ставил большие вопросы эпохи, подвергая резкому реалистическому осуждению законы и нравы буржуазного общества. Сходство было отчасти и в том, что и Достоевский по-своему отражал кризис буржуазной культуры, сочетая искренние гуманные стремления с иррационалистическими заблуждениями, затемнявшими познание подлинной жизни. Но различие было в том, что сила и прочность этих гуманных стремлений (восходившие к национально специфическим условиям развития русской литературы предреформенных и послереформенных десятилетий) помогали Достоевскому решать важные художественные задачи на более последовательно демократических путях, с большей глубиной постижения народной жизни.

В работах иностранных критиков мы часто находим противопоставление Достоевского Золя, и еще чаще — Флоберу. В таком противопоставлении подчас есть и доля спорного, элемент натяжек, но есть и очень ясно различимое рациональное зерно. Зарубежные исследователи конца XIX—XX вв. не раз отмечали, что Достоевский лишен тех черт объективизма, натуралистического бесстрастия, которые отрицательно сказывались в произведениях некоторых западноевропейских писателей его эпохи.

Георг Брандес в своей работе о Золя на очень частном, но принципиально важном примере выясняет различие между Золя и Достоевским. Он говорит о том, какое большое место занимают в реализме Золя образы вещей. Действие романов Золя нередко группируется вокруг большого предметного образа, приобретающего самостоятельное, почти символическое значение. Однако не нужно думать, утверждает Брандес, что такой способ изображения обязателен для каждого одаренного художника, который изберет сюжет, естественно сосредоточившийся вокруг какого-либо предмета или местности. Достаточно сравнить, с какой трезвостью, без всякого налета символики изобразил Достоевский сибирскую тюрьму и жизнь ее обитателей. «Тюрьма сама по себе никого не поглощает, никого не мучит, не навлекает на себя ненависти и проклятий. Она — мертвая вещь. Вся жизнь сосредоточена в личностях заключенных, весь художественный свет падает на них» [21]. В творчестве Достоевского — при всем внимании художника к реальной обстановке, материальным условиям жизни людей — образ вещи всегда имеет подчиненное значение, по сравнению с образом человека. Мысли, чувства, переживания героев в неизмеримо большей степени занимают творческое воображение Достоевского, нежели внешняя картина материального мира. И в этом — одна из наиболее сильных сторон реализма Достоевского, существенно отличающая его от творчества тех писателей, которые в большей или меньшей мере подчинялись требованиям натуралистической эстетики.

Ю. Мейер-Грефе утверждает, что у Достоевского — в отличие от современных ему зарубежных писателей, в той или иной степени поддава-

[21] Georg Brandes. Menschen und Werke. Frankfurt a/M., 1894, S. 252.

шихся теории «искусства для искусства» — стремление к высшему художественному совершенству никогда не приводило к замыканию в сферу чисто артистических задач, а напротив, вырастало из ощущения своей тесной спаянности с читателями, с народом: «русский инстинкт общения», по словам Мейер-Грефе, определял присущую Достоевскому силу проникновения во внутренний мир человека. Анализируя «Преступление и наказание», исследователь сопоставляет Достоевского с Флобером: «На сцену Флобера направлен перевернутый бинокль с резко усиливающими стеклами. Люди представляются нам очень отдаленными и вследствие этого уменьшенными, но каждая деталь, каждое движение схвачены очень точно. Мы больше всего восхищаемся тем, насколько искусно произведено это отдаление и уменьшение, масштаб которого, раз навсегда взятый, соблюдается с максимальной последовательностью. Но мы не можем приблизиться к этим людям, не испытываем даже потребности стать ближе к ним, ибо флоберовский эксперимент покоряет нас... Достоевский ставит нас посреди своих героев. Мы сближаемся с ними гораздо теснее, чем когда-либо сближаемся с людьми в действительности, и вследствие этого открываем человеческие качества, о существовании которых в природе мы можем лишь смутно подозревать. Кому когда-нибудь приходила в голову идея — принять участие в одном из многочисленных разговоров «Воспитания чувств»? А с Раскольниковым мы дискутируем,— да и не только с ним, но и с любым статистом» [22].

В таких частных сопоставлениях (а подобные сопоставления можно нередко найти в книгах наиболее добросовестных иностранных исследователей Достоевского) есть определенный обобщающий смысл. Достоевский своим творчеством резко противостоял тем тенденциям бесстрастного, безучастного отношения к человеку, которые намечались подчас даже у крупных западноевропейских писателей его эпохи, а тем более отчетливо сказывались у буржуазных литераторов средней руки. Для Достоевского человек был не «продуктом среды», каким его считали приверженцы натурализма, а существом живым, мыслящим, страдающим, вызывающим горячее сочувствие или, напротив, горячую ненависть, но никогда не могущим служить предметом бесстрастного наукообразного обследования или эстетского созерцания. Произведение искусства было для него не фотографией, не протоколом, не способом уйти от безобразий жизни в «башню из слоновой кости», а средством поставить самые больные вопросы жизни и тем самым активно вмешаться в жизнь. Именно в этом был главный секрет того успеха, которым пользовался Достоевский у читателей разных стран, деля этот успех с Толстым.

В произведениях Флобера, Золя, Мопассана правдиво раскрывался процесс мельчания буржуазного человека. Каждый из этих художников со всей беспощадностью изображал людей ничтожных, посредственных: это было особой формой протеста против власти собственников. Не будет парадоксом сказать, что величие этих художников, именно как обличителей капиталистического строя, проявлялось в ничтожестве их героев.

В русской классической литературе протест против власти собственников принимал иные формы. Достоевский — как, по-своему, и Толстой — обнажая противоречия действительности в картинах будничной жизни, в то же время выдвигал образы незаурядных, ищущих, мыслящих людей, которые, блуждая и во многом заблуждаясь, все же неизмеримо возвышались над буржуазными буднями. На фоне Шарлей Бовари и Жоржей Дюруа такие герои, как Раскольников, Иван Карамазов, и даже Шатов и

---

[22] Julius Meier-Gräfe. Dostojewski der Dichter. Berlin, 1926, S. 189.

Кириллов, вырастали в своем значении, волновали читателей неукротимым беспокойством мысли.

И в этом свете яснее видны те точки соприкосновения, которые были у Достоевского с Ибсеном. Не случайно Энгельс дважды по разным поводам поставил рядом достижения современных ему русской и норвежской литератур. Из всех западных писателей второй половины XIX в. Ибсен наиболее близок русской литературе своим тяготением к большому, насыщенному мыслью образу человека, к постановке проблем значительного нравственно-философского масштаба. В творчестве Ибсена (особенно в его драмах 90-х годов) мы находим героев, отчасти родственных основным персонажам романов Достоевского — гордых, своевольных индивидуалистов, ставящих себя выше окружающей среды и закономерно приходящих к полному краху. Понятно, что драматургия Ибсена, выросшая в особых исторических условиях Норвегии XIX в., ярко национальна и по своей проблематике, и по своей форме. Черты, сближающие Ибсена с Достоевским, есть не только в общей антибуржуазной направленности творчества, не только в напряженной постановке проблемы индивидуализма, но и в конкретных художественных решениях этой проблемы — в изображении сильной и своенравной личности, привлекающей своим духовным богатством и вместе с тем осуждаемой с гуманистических позиций.

Однако Достоевского роднят с его западными современниками не только реалистические достижения. Под влиянием общего кризиса буржуазной идеологии в западноевропейской литературе последних десятилетий XIX в. укоренялось представление о человеке как существе по неизбежности ущербном, носящем в себе врожденные элементы порока и болезни. В художественной литературе это представление оборачивалось повышенным вниманием к патологическим проявлениям человеческой личности. Принижение, развенчание человека становилось в буржуазном искусстве знамением времени. Это сказывалось, конечно, по-разному, в таких произведениях, как «Человек-зверь» Золя, «Орля» Мопассана, «Росмерсхольм» Ибсена. В этом смысле страницы Достоевского, особенно сильно отмеченные печатью «достоевщины», смыкались с наиболее слабыми страницами, созданными его литературными современниками на Западе. И в этой части на Достоевского могли опираться впоследствии литераторы русского и западноевропейского декаданса.

Тут снова уместно поставить вопрос о различии между Достоевским и Толстым.

Толстой, работая в период кризиса буржуазной литературы, последовательно противоборствовал антиреалистическим течениям в искусстве и сам нисколько не был затронут ими. Народная основа реализма была у Толстого несравненно прочнее и шире, нежели у Флобера, Золя, Мопассана или даже Ибсена. Она была у него гораздо прочнее и шире и по сравнению с Достоевским.

Достоевский — при всей своей противоречивости — в большей мере мог быть «властителем дум» западной интеллигенции, чем зарубежные писатели его поколения, ибо он был частью великой русской литературы, проникнутой духом активного социального протеста, ибо он наряду с Толстым ставил «великие вопросы», заставлял своих читателей напряженно думать, будил в них глубокие сомнения в прочности существующего строя. Однако Достоевский, в силу необычайной противоречивости своих философских и социальных воззрений, был не только новатором реализма, но отчасти и предшественником антиреалистических течений в искусстве конца XIX — начала XX в. Влияние Достоевского на мировую литературу, таким образом, сказалось двойственно.

3

Если идейные заблуждения Достоевского использовались идеологами реакции в России и на Западе, то художественные слабости и провалы Достоевского, порожденные этими заблуждениями, были подняты на щит последующей декадентской литературой. Буржуазные писатели эпохи империализма не раз пытались возвести в некую эстетическую догму как раз худшие стороны художественного метода Достоевского: пристрастие к патологии, любование душевными изломами, спутанность моральных критериев, стирание граней между правдой искусства и нездоровой фантастикой, мистикой, кошмарами... [23] Они считали это главным в художественном новаторстве Достоевского, ибо воспринимали русского классика по собственному образу и подобию.

Характерный пример такой декадентской интерпретации Достоевского находим у Марселя Пруста. В одной из частей цикла «В поисках утраченного времени» — «Пленница» содержится пространный разговор главных действующих лиц о Достоевском [24]. Герой цикла, Марсель, беседуя со своей возлюбленной Альбертиной, высказывает суждения, видимо, очень близкие строю мыслей самого автора. Марсель восхищен Достоевским. Но он видит его величие, конечно, не в реалистической правдивости, не в общественном содержании его книг. У каждого художника, говорит Марсель, есть какие-то неизменно повторяющиеся мотивы, ему одному свойственные и составляющие секрет его обаяния. У Достоевского таким характерным мотивом является «таинственное лицо» женщины, у которой под покровом «наигранной доброты» таится «страшная наглость»: такова Грушенька, такова Настасья Филипповна. Столь же характерен для Достоевского, по мысли Пруста, образ мрачного большого дома, становящегося местом преступления Раскольникова или Рогожина. «Эта новая и страшная красота дома, эта новая и смешанная красота женского лица — вот то единственное в своем роде, что Достоевский принес в мир...» В дальнейшем ходе беседы выясняется, что Достоевский, согласно предположению Марселя, был «одержим проблемой убийства», что он сам «был немного преступником, как и его герои, которые, впрочем, не совсем преступники, потому что, когда их осуждаешь, всегда принимаешь во внимание смягчающие обстоятельства». Марсель сравнивает Достоевского с одним из действующих лиц прустовского цикла, с живописцем-символистом Эльстиром. «Вот как Достоевский показывает своих персонажей: их поступки кажутся нам столь же обманчивыми, как те пейзажи Эльстира, где море, как будто бы, погружено в небо. Мы очень удивляемся, когда

---

[23] Именно в таком идеалистическом, субъективистском духе понимают влияние Достоевского на западную литературу некоторые буржуазные литературоведы. В вышедшей не так давно в Швейцарии монографии М. Туррион «Достоевский и Франц Верфель» подробно анализируется воздействие, оказанное Достоевским не только на творчество Верфеля, но и шире — на литературу германского экспрессионизма. В этой работе экспрессионизм рассматривается как течение, родственное Достоевскому, потому что и в этом течении, и в романах русского классика автор находит «поиски истины во сверхчувственном боге», «стремление к выходу за пределы разума». «Экспрессионизм,— говорится в этой книге,— снова отделяет подлинную жизнь от будней и плоскому реализму противопоставляет высший, в чем он смыкается с Достоевским. В духовной сфере человек хочет искать то, что способно удовлетворить его и поднять его над грубой действительностью существования» (Dr. Marysia T u r r i o n. Dostojewski und Franz Werfel. Bern, 1950, S. 6). Именно в этом преднамеренном отрыве искусства от реальности хочет видеть Туррион главную суть вклада, сделанного великим русским реалистом в мировую литературу!

[24] Marcel P r o u s t. A la recherche du temps perdu. La prisonnière, II. Paris, 1930, p. 238—242.

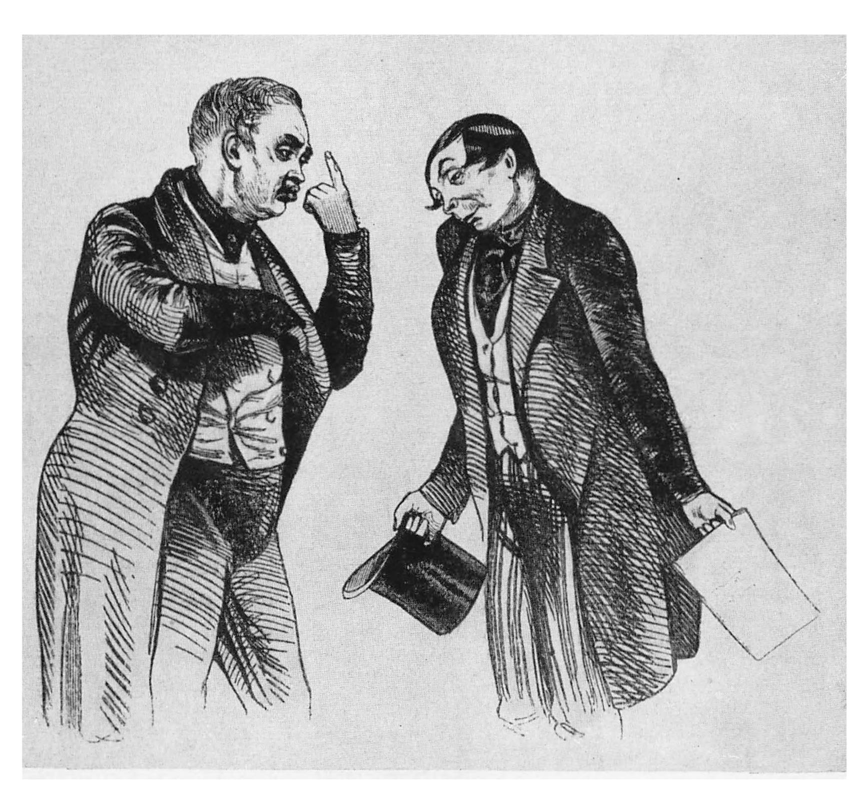
узнаем, что такая-то личность на самом деле превосходный человек, и наоборот...» Мир, изображаемый Достоевским, говорит Марсель, «кажется, создан им самим». Художник с больной и втайне даже порочной душой, творящий картину мира по своей субъективной прихоти, открывающий новую красоту в темных и мрачных сторонах жизни,— так выглядит великий русский писатель в истолковании Марселя Пруста.

Нет сомнения, что Пруст по-своему использовал психологические открытия Достоевского, как он использовал по-своему и психологические открытия Толстого. Но он совершенно игнорировал большое социальное, жизненное содержание, заключенное в произведениях классиков русского реализма. Изощренное, скрупулезное изображение внутренней жизни человека у Пруста утрачивало тот познавательный, типизирующий смысл, которое оно имело у Достоевского (как, в еще большей мере, и у Толстого): на страницах цикла «В поисках утраченного времени» оно становилось предметом рафинированной артистической игры, своего рода самоцелью. И, конечно, Прусту были близки те именно страницы Достоевского, где он, как ему казалось, мог найти опору для своих представлений об извечной греховности человеческой натуры и о том, что любой мерзкий, бесчеловечный поступок может быть оправдан «смягчающими обстоятельствами». Один из характерных персонажей, созданных воображением Пруста,— представитель вырождающейся аристократии, барон Шарлюс, предающийся тайным порокам в заброшенных уголках Парижа,— близок таким типам из романов Достоевского, как Свидригайлов или князь Валковский. Но если эти герои Достоевского, при всей противоречивости авторского отношения к ним, в конечном счете решительно осуждаются всей логикой действия, то Пруст рисовал болезненно-извращенные поступки своих персонажей с объективистским снисхождением, как вполне естественные человеческие слабости.

Не менее примечательный — и гораздо более ранний — образец интерпретации Достоевского в духе декадентского субъективизма мы находим у Оскара Уайльда.

В 1887 г. Уайльд опубликовал довольно обстоятельный разбор «Униженных и оскорбленных». Его заинтересовала в этом романе отнюдь не социальная тема, не защита обездоленных, не обличение угнетателей. Уайльд увидел главную заслугу Достоевского-художника в том, что он «никогда не объясняет своих персонажей полностью». Герои Достоевского, по словам Уайльда, «всегда поражают нас тем, что́ они говорят или делают, и хранят в себе до конца вечную тайну бытия». Наиболее высокую оценку получил у Уайльда образ Алеши Валковского. «С психологической точки зрения это один из самых интересных характеров в современной прозе, а с художественной точки зрения — один из наиболее привлекательных. По мере того, как мы знакомимся с ним, он возбуждает в нас странные вопросы и заставляет нас почувствовать, что не только злые люди поступают несправедливо, не только дурные люди становятся причиной бед». Достоевский, по словам Уайльда, чувствует жалость «и к тем, кто творит зло, и к тем, кто страдает от него» [25]. В образе Алеши Уайльд увидел подтверждение своих собственных взглядов об относительности моральных норм, об условности граней, отделяющих добро от зла. И Достоевский привлек его не своей ненавистью к эгоистам-собственникам, а теми чертами иррационализма, морального релятивизма, которые ослабляют в «Униженных и оскорбленных» действие этой ненависти. Возможно, что много лет спустя Уайльд отчасти опирался на Достоевского, когда

[25] Oscar Wilde. Reviews. London, 1908, p. 159—160.



П. А. Федотов.— Иллюстрация к рассказу «Ползунков». Федосий Николаевич и Ползунков

П. А. Федотов.— Иллюстрация к рассказу «Ползунков».
Ползунков

создавал свою «Балладу Рэдингской тюрьмы». Поэт воссоздал в «Балладе» трагедию узников с такой беспощадной мрачностью, какую трудно найти в предшествующей английской литературе и рядом с которой тюремные эпизоды «Крошки Доррит» кажутся идиллией. «Записки из Мертвого дома» могли послужить для Уайльда образцом безжалостной откровенности в трактовке его нелегкой темы. Но в этой же балладе мы находим излюбленную Уайльдом мысль об извечной греховности человеческой природы. Известные строки «Возлюбленных все убивают, так повелось в веках...» неожиданно перекликаются с теми размышлениями, которые возникли у поэта много лет раньше, при разборе образа Алеши Валковского. Все люди, мол, добры и вместе с тем злы, все люди, мол, правы и вместе с тем виноваты: отсюда вытекало, что человек не может нести моральной ответственности за свои поступки. Такие взгляды получили широкое хождение в литературе международного декаданса.

Широко известны замечания А. М. Горького относительно влияния Достоевского на мировую литературу: «Достоевскому принадлежит слава человека, который в лице героя «Записок из подполья» с исключительно ярким совершенством живописи слова дал тип эгоцентриста, тип социального дегенерата. С торжеством ненасытного мстителя за свои личные невзгоды и страдания, за увлечения своей юности Достоевский фигурой своего героя показал, до какого подлого визга может дожить индивидуалист из среды оторвавшихся от жизни молодых людей XIX—XX столетий. Этот его человек вмещает в себе характернейшие черты Фридриха Ницше и маркиза Дезэссента — героя романа Гюисманса «Наоборот», «Ученика» Бурже и Бориса Савинкова, автора и героя его сочинения, Оскара Уайльда и Санина Арцыбашева и еще многих социальных вырожденцев, созданных анархическим влиянием бесчеловечных условий капиталистического государства» [26].

Именно здесь — центральное противоречие творчества Достоевского. Создатель образов Раскольникова и Ставрогина дал несравненное, небывалое в мировой литературе разоблачение аморализма и эгоизма. Он тем самым помог множеству своих читателей в России и за рубежом глубже постичь зло, порождаемое собственническими отношениями. Он тем самым дал в руки человечеству могучее оружие для борьбы с темными силами прошлого. Но некоторые черты этих важнейших образов Достоевского могли быть истолкованы и продолжены в сторону антигуманизма, упадочничества. Отсюда понятно, что воздействие Достоевского на зарубежных писателей было отнюдь не только благотворным.

Достоевский нашел немало поклонников среди литераторов империалистической реакции. Антиреволюционные мотивы «Бесов» ожили в новых вариациях и у Бурже в романе «Ученик», и у Барреса в романе «Беспочвенные»: оба эти писателя использовали наследие Достоевского для борьбы с демократическими идеями. Кнут Гамсун, даже в раннюю, лучшую свою пору, подражал слабым сторонам творчества Достоевского в своей поэтизации одиночек-мизантропов, не способных к общению с нормальными, здоровыми людьми, подменяющих любовь и дружбу взаимным тиранством и мучительством. Прямые заимствования из романов Достоевского, особенно из «Бесов», нетрудно обнаружить в произведениях Андре Жида. Показательно, что Жид, как и Уайльд, считал особой заслугой Достоевского — умение показать двойственность человека, «сожительство противоположных чувств». Толкуя идейное содержание творчества Достоевского в духе христианской жертвенности, Жид в то же время при-

[26] М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 27, стр. 313.

давал многим героям своих романов черты индивидуалистического своеволия, аморальности, эгоцентризма, свойственные людям ставрогинского склада. В романе А. Жида «Подземелья Ватикана» опустошенный, лишенный нравственных устоев юноша Лафкадио совершает убийство без всякой цели, просто так, чтобы более полно выявить свою личность. В изображении подобных характеров у Жида явственно заметна смесь любования и иронии, но нет и тени того трагизма, того внутреннего протеста против господствующего социального зла, который одушевляет лучшие произведения Достоевского.

В свое время герой «Записок из подполья» поведал о том, как ему захотелось «сделаться насекомым». Прошли десятилетия — и герой известной повести Франца Кафки «Превращение», проснувшись однажды утром, обнаружил, что превратился в уродливое насекомое неестественно больших размеров... В повести Кафки по-своему — в мистифицированной, нарочито зашифрованной форме — передается трагедия обывателя, задавленного жестокими и непостижимыми социальными силами. Франц Кафка — во многом ученик Достоевского — отнюдь не был реакционером. Но культ Кафки, искусственно раздуваемый современным буржуазным литературоведением, служит тем общественным слоям, которые заинтересованы в затуманивании, запутывании сознания трудящихся. От Достоевского и по сей день многие нити тянутся к «черной» литературе декаданса, которая старается представить человека безнадежно порочным, жалким, бессильным, грязным существом.

Понятно, что писателям буржуазного или мещанского склада, писателям-натуралистам или декадентам не могло быть доступно то действительно ценное, что есть в творчестве Достоевского. В западной литературе конца XIX—XX вв. довольно часты случаи, когда отдельные мотивы и приемы Достоевского, поверхностно воспринятые или вовсе превратно истолкованные, становились поводом к созданию книг если и не открыто реакционных, то во всяком случае фальшивых, идейно путаных, в той или иной мере искажавших действительность. Это неоднократно отмечалось прогрессивной западной критикой.

Еще в 1890 г., когда популярность Достоевского на Западе только еще возникала, Поль Лафарг показал эпигонский, обывательский характер подражания Достоевскому в поздней и весьма слабой пьесе Додэ «Борьба за существование», где использованы некоторые мотивы «Преступления и наказания». «...Соревнование с болезненным гением Достоевского, обладающим недосягаемым даром психологического анализа», оказалось, по словам Лафарга, невозможным для Додэ [27]. Он создал весьма слабую пьесу, проникнутую охранительным мещанским духом. Любопытно, что три с половиной десятилетия спустя молодой Юлиус Фучик с подобных же позиций подверг критике буржуазного писателя Франтишека Лангера, который в своей пьесе «Провинция» приспособил к чешским нравам сюжет «Преступления и наказания», истолкованный в обывательском поверхностно-сенсационном смысле [28].

Интересные и глубокие соображения о буржуазных подражателях Достоевского были высказаны Анри Барбюсом в его книге «Россия». Барбюс критически отозвался о видных французских писателях 20—30-х годов XX в.: М. Прусте, П. Моране, Ж. Жироду, А. Жиде. Во французской литературе, говорит он, есть целая группа писателей, которые «доводят Достоевского до абсурда». Достоевский, по словам Барбюса, «был отчаянный

---

[27] Поль Лафарг. Литературно-критические статьи. М., 1936, стр. 253.
[28] Юлиус Фучик. Избранное. М., 1955, стр. 42—47.

аналитик, но в то же время он великолепно умел создавать живые синтезы. Он умел разнимать человека на части, но умел и ставить его на ноги и делать его героем драматического действия». Что касается западных подражателей Достоевского, то они заимствуют у него только «манию рассечения на части». У них нет «силы и света», которые нужны, чтобы создать целостные человеческие образы. По сути дела они берут за образец не самого Достоевского, а «карикатуру на Достоевского» [29].

Барбюс не затронул здесь вопроса о том, какой политический смысл приобретала у писателей империалистической эпохи подобная «карикатура». Но им было очень верно подмечено то характерное направление, в котором литераторы декаданса «перерабатывают» художественные приемы Достоевского, приспособляя их к своим нуждам. Эти литераторы пренебрегают реализмом Достоевского, игнорируют общественную проблематику его творчества. Их привлекают именно худшие свойства Достоевского-художника: возведение раздвоенности, расколотости сознания в закон жизни, особое внимание к самым скользким и темным сторонам человеческой психики.

Достоевский, демонстрируя распад личности, порождаемый буржуазными отношениями, со страстью подлинного гуманиста тосковал по иной, честной и чистой жизни. Каждая страница его произведений кричит: так жить нельзя! Литераторы декаданса, подражая Достоевскому в демонстрации распада человеческой личности, возводят этот распад в идеал, утверждая: так и должно быть! Между Достоевским и его западными эпигонами из буржуазно-декадентского лагеря — колоссальное различие, зияющая пропасть.

4

Гораздо более существенная сторона всемирного значения Достоевского — то воздействие, которое он оказал на писателей-реалистов XX столетия.

Для всех исследователей литературных влияний очень поучительна мысль, высказанная М. Пришвиным: «В искусстве слова все являются учениками друг друга, но каждый идет своим собственным путем» [30]. Каждый крупный писатель идет, конечно, своим собственным путем. Но вклад, сделанный великим художником в мировую литературу, не проходит бесследно для его младших современников, для писателей последующих поколений. Так было и с наследием Достоевского. Крупные писатели-реалисты нашего века — сознательно или неосознанно, в большей или меньшей мере — учитывают и по-своему используют творческие открытия, сделанные им.

Показательно в этом смысле свидетельство Ромена Роллана. Как известно, центральное место в литературных симпатиях Роллана занимал Толстой, а впоследствии Горький. Но Роллан вспоминал и о том, как много значил для него Достоевский — один из крупнейших мастеров русского реализма. «Трагедии Эсхила и драмы Шекспира не могли потрясти души своих современников глубже, чем всколыхнули нас «Идиот», «Братья Карамазовы», «Анна Каренина» и великая эпопея... «Война и мир»». Главное, чем волновали и чему учили эти книги, по словам Роллана,— «пламенная любовь к правде... одержимость правдой столь живой, непосредственной и трепетной, что рушились стены между читателем и

[29] Henri Barbusse. Russie. Paris, 1930, p. 173—174.
[30] «Литературная газета», 14 января 1956 г.

всем остальным миром»[31]. Страсть к правде, утверждение беспощадной правды в искусстве — вот главное, что увидел и оценил автор «Жана Кристофа» в романах Достоевского.

Крупнейшие писатели-реалисты, выступившие на Западе в конце XIX — начале XX в., отстаивали — наперекор идеологам империализма, наперекор декадентским фокусникам и эстетам — взгляд на искусство, как на серьезную, важную для народа деятельность, как служение социальной справедливости. И эти писатели нередко учились у Достоевского трезвому постижению противоречий жизни, умению разоблачать звериный эгоизм собственников, мастерству изображения угнетенной, страдающей личности. Они мало интересовались реакционными публицистическими работами Достоевского и подчас даже вовсе их не знали. Они видели в Достоевском прежде всего реалиста, новатора большого масштаба.

Имя Достоевского не раз встречается в письмах талантливого писателя демократического направления Шарля Луи Филиппа. В одном из писем за 1897 г. Филипп критически отзывается об Анатоле Франсе, мастерство которого кажется ему слишком рафинированным, слишком изощренным. Ныне, утверждает Ш. Л. Филипп, нужны писатели другого типа, которые черпали бы свою силу не столько из книг, сколько непосредственно из гущи жизни. За этим следуют строки: «Я прочитал «Идиота» Достоевского. Вот это — произведение первозданной силы. Всечеловеческие вопросы поднимаются здесь со страстью. Я не знаю в нашей литературе такой насыщенной книги. Иногда это безумно прекрасно. Сцена, где князь Мышкин рассказывает о своих занятиях с детьми в Швейцарии, описание его состояния чувствительности перед первым припадком эпилепсии, и встреча его с Рогожиным, и последняя глава — все это вещи чудовищно грандиозные. И его персонажи, такие простые и такие сложные в одно и то же время; удивительно, что с ними так хорошо живется. Я был глубоко взволнован»[32]. Достоевский несомненно привлекал Шарля Луи Филиппа не только силой своего реализма, но и поэтизацией страдания, смирения. Такая поэтизация свойственна самому Филиппу. Но в лучших его произведениях (таких, как «Кракиньоль», «Шарль Бланшар») очень тонко и достоверно передана психология забитости, приниженности, мучительные переживания людей, придавленных эксплуататорским миром. Именно в этом смысле творчество французского писателя-гуманиста преемственно связано с наследием Достоевского.

В этом же плане учился у Достоевского молодой Бернгард Келлерман. Прямым влиянием русского писателя отмечен один из первых его романов «Идиот» («Der Tor», 1908). Сходство с одноименным романом Достоевского сказывается здесь не только в некоторых элементах сюжета, не только в характере центрального персонажа, но — что более существенно — и в идейных тенденциях. Чудаковатый и прекраснодушный герой романа викарий Грау отрицает цивилизацию, основанную на эгоизме, и обращается к окружающим его тупым обывателям с наивно-упрямой проповедью человечности. Критика буржуазного общества у Келлермана несравненно менее остра, чем у его русского учителя. Но в этом раннем, во многом несовершенном произведении Келлермана проявились те искренние гуманистические устремления, которые впоследствии привели немецкого писателя к активной борьбе за мир.

Психологическое мастерство Достоевского наиболее плодотворно воздействовало на писателей других стран в тех случаях, когда это мастерство

[31] Ромен Роллан. Собрание сочинений, т. 14. Гослитиздат, М., 1958, стр. 531—532.
[32] Charles-Louis Philippe. Lettres de jeunesse. Paris, 1911, p. 64.

помогало им в раскрытии существенных сторон социальной действительности. Может показаться парадоксальным сопоставление Драйзера с Достоевским, но для такого сопоставления есть свои основания. Различия между обоими писателями, конечно, очень велики. Эти различия сказываются, в частности, в том, что Драйзер никогда не обнаруживал склонности к патологии или мистике, и в том, что в картине жизни, создаваемой Драйзером, облик вещественного, материального мира (раскрываемый в пространных и подчас тяжеловесных описаниях) имеет не меньшее, а подчас даже большее значение, чем интеллектуальный и душевный мир человека. По высказываниям Драйзера известно, что в классическом наследии европейской литературы ему были наиболее дороги Бальзак и Толстой. Но при всем этом — связь с традицией Достоевского очень заметна в одном из наиболее сильных произведений Драйзера — в «Американской трагедии».

«Американская трагедия» повествует о преступлении и о наказании. Понятно, что она и в идейном и в сюжетном плане резко отлична от знаменитого произведения Достоевского. Однако оба эти классических романа по своей направленности противоположны многочисленным произведениям буржуазной криминально-авантюрной литературы, авторы которых стремятся к чисто внешней сюжетной занимательности и заставляют читателя любоваться то ловкостью преступника, то проницательностью блюстителей правосудия. В «Американской трагедии», как и в «Преступлении и наказании», изображение убийства и возмездия за убийство трактуется не в плане криминальном, а в плане социально-этическом и служит средством для раскрытия коренных противоречий буржуазного общества, буржуазной морали.

В свое время Роза Люксембург очень хорошо объяснила, в чем заключается новаторское и глубоко прогрессивное значение той трактовки темы убийства, которая дана в романах Достоевского. В статье «Душа русской литературы» она писала: «Достоевский был глубоко потрясен тем фактом, что человек может убивать человека, что это совершается ежедневно вокруг нас, в среде нашей «цивилизации», за стеной нашего обывательского домашнего мира. Точно так же как для Гамлета преступление его матери разорвало все человеческие связи, потрясло все мироздание, так для Достоевского «распалась связь времен» пред лицом того, что человек может убить человека. Он не находит покоя, он чувствует ответственность, лежащую за этот ужас на нем, на каждом из нас. Он должен уяснить себе психологию убийцы, его страдания, проследить его муки до самых затаенных уголков души. Он проникся всеми этими мучениями и был поражен страшным выводом: убийца сам — несчастнейшая жертва общества. И Достоевский забил тревогу, он будит нас от тупого равнодушия нашего культурного эгоизма, передающего убийцу уголовной полиции, прокурору, палачу или тюрьме, стараясь таким образом сложить с себя ответственность. Достоевский заставляет нас пережить все муки убийцы и в конце концов повергает нас уничтоженными на землю. Кто раз пережил его Раскольникова, допрос Мити Карамазова в ночь после убийства его отца, кто пережил «Записки из Мертвого дома», тот никогда больше не сможет укрыться, как улитка в свою раковину, в скорлупу филистерства и самодовольного эгоизма. Романы Достоевского представляют собой самое страшное обвинение, брошенное в лицо буржуазному обществу: истинный убийца, губитель человеческих душ — это *ты!*» [33].

Именно в этом реалистическом, обличительном, резко антибуржуазном аспекте дана тема убийства и в романе Драйзера.

---

[33] Роза Люксембург. О литературе. М., 1934, стр. 111—112.

Раскольников, перед тем как пойти с топором к Алене Ивановне, размышляет: «...почему так легко отыскиваются и выдаются почти все преступления, и так явно обозначаются следы почти всех преступников?» И он отвечает сам себе: «...преступник, и почти всякий, в момент преступления подвергается какому-то упадку воли и рассудка, сменяемых напротив того детским феноменальным легкомыслием, и именно в тот момент, когда наиболее необходимы рассудок и осторожность». Именно так ведет себя немного времени спустя сам Раскольников. Он и не хочет, и не может скрыть свое преступление. Описывая со скрупулезной точностью, как бы методом замедленной съемки, двойное убийство, совершаемое Раскольниковым, воспроизводя его душевное состояние в последующие дни, Достоевский с гениальной художественной силой дает понять, что человеку мучительно, тягостно, противоестественно убивать другого человека. Тягостно — не потому, что убийство запрещено царским законом и осуждается христианской религией, а потому, что убийство противно самой натуре человеческой. Именно в этом — истинное опровержение принципа «все позволено». Именно в этом — глубоко гуманистический смысл романа.

Обратимся к Драйзеру. «Американская трагедия» — наиболее психологический из его романов. Драйзер по-своему применяет метод замедленной съемки в описании убийства Роберты, внимательно воспроизводит душевное состояние своего героя. И мы видим, что Клайд Гриффитс, подобно Раскольникову, испытывает в самый момент преступления «упадок воли и рассудка». Ему тягостно, невыносимо тягостно убивать! Именно поэтому он совершает одну неловкость за другой, не может скрыть следов своего злодеяния. Само собой понятно, что материал для романа о Клайде Гриффитсе был почерпнут Драйзером не из русской литературы, а из своей отечественной жизни: недаром писатель сам подчеркнул национальную типичность описанных им событий самим заглавием произведения. Но «Американская трагедия» по заключенному в ней обобщению перерастает рамки американской действительности, так же как в свое время роман Достоевского перерос рамки действительности царской России. И в той и в другой книге отчетливо раскрывается жестокость буржуазных отношений, извращающих человеческую натуру, толкающих людей на преступные дела. И в том и в другом произведении (при всем очевидном несходстве в характерах главных героев) сюжетный драматизм основан на контрасте между природной неиспорченностью человека и бесчеловечностью капиталистического общества. Именно в этом — глубинная, очень серьезная связь романа Драйзера с традицией Достоевского.

Большое значение для западных писателей XX в. имела та сторона творчества Достоевского, в которой реализм наиболее тесно соприкасается с антиреалистическими течениями: мы имеем в виду искусство воспроизведения уязвленной, больной психики. В этой области Достоевским были сделаны несомненные художественные открытия, но сказалось и то ущербное, во многом искаженное ви́дение мира, которое было присуще самому автору «Идиота». Пристрастие Достоевского к патологической теме, субъективистская трактовка этой темы,— все это привлекало к нему декадентов и подчас отталкивало писателей-реалистов, воспитанных в классических традициях (показательно, например, настороженно-критическое отношение к Достоевскому со стороны Джона Голсуорси, который, признавая крупный талант русского писателя, считал его «неуравновешенным», а его влияние — «разлагающим») [34]. Но в иных случаях крупным зарубежным

---

[34] H. V. Marrot. The life and letters of John Galsworthy. N. Y., 1936, p. 804.

писателям удавалось найти у Достоевского-психолога то, что открывало непроторенные пути для познания существенных сторон реальной жизни: ведь именно Достоевский сумел передать с небывалой силой трагедию зашедшего в тупик мыслящего одиночки, ведь именно он, как никто до него, отразил безысходные противоречия буржуазно-индивидуалистического сознания.

В этой связи интересно отношение Томаса Манна к Достоевскому. Сопоставляя Толстого и Достоевского, Томас Манн неизменно отдавал предпочтение первому, ибо его покоряло в Толстом «бессмертное здоровье, бессмертный реализм» [35]. Вместе с тем Томас Манн высоко ценил Достоевского именно как психолога и чувствовал принципиальное отличие его от писателей декаданса, даже наиболее талантливых. В статье, написанной в 1946 г.— «О Достоевском — с чувством меры», Т. Манн подробно говорит о Достоевском, как мастере изображения больной души, и противопоставляет его Прусту: «Психологические находки, новшества и ухищрения француза представляют собой просто забаву в сравнении с лихорадочными откровениями Достоевского, человека, который прошел через ад. Разве мог бы Пруст написать «Раскольникова», этот величайший во все времена роман о преступлении? Знаний ему для этого хватило бы, но совести — вряд ли...» [36]. Томас Манн верно определил дистанцию, отделявшую Достоевского от мэтров новейшего буржуазного психологизма: то, что у писателей типа Пруста было самодовлеющим формальным экспериментом, для Достоевского было выражением глубокого внутреннего трагизма, присущего всему его творчеству.

Психологическое мастерство Достоевского по-своему преломилось в последнем большом произведении Томаса Манна — монументальном романе «Доктор Фаустус». В этой книге, глубоко национальной, насыщенной громадным материалом немецкой литературы, философии, музыки, в оригинальной и острой форме осмыслены пути исторического развития Германии. Вместе с тем книга эта по своей идейной проблематике (критике антинародного буржуазного искусства) тесно связана с эстетическими взглядами Толстого, а по некоторым художественным особенностям — с творчеством Достоевского.

В автобиографическом очерке «Возникновение доктора Фаустуса» Томас Манн отметил, что в ходе работы над этим романом перечитывал «дьявольское видение Ивана Карамазова» [37]. Именно в духе этой сцены написан один из центральных эпизодов «Доктора Фаустуса» — диалог композитора Адриана Леверкюна с чертом. У Томаса Манна, как и у Достоевского, полусимволический образ черта, нагло, с вызывающим сарказмом утверждающего свою власть над героем романа,— порождение больной фантазии самого героя и вместе с тем — олицетворение дурных, низменных сторон его личности. В диалоге Леверкюна с его дьявольским худшим «я» сквозь отпугивающую оболочку патологии и мистики вполне реально проступают типические черты буржуазного индивидуалиста, эгоцентрика, презирающего простых людей и закономерно приходящего к полному нравственному крушению, безумию, гибели. «Доктор Фаустус» — произведение глубоко противоречивое и в идейном, и в художественном плане; отношение автора к его надменному и больному герою включает, наряду с осуждением, и уважение и симпатию. Очевидны кровные связи художника с буржуазным обществом, с модернистскими те-

---

[35] Thomas M a n n. Gesammelte Werke, Bd. 10. Berlin, 1955, S. 275.
[36] Там же, стр. 620.
[37] Там же, т. 12, стр. 228.

чениями буржуазного искусства и мысли. Но в целом «Доктор Фаустус» очень правдиво и очень безжалостно раскрывает духовный крах буржуазно-эгоистической личности, упадок буржуазной культуры в эпоху империализма. Традиции Достоевского сказались здесь, в конечном счете, плодотворно.

В ряду западноевропейских критических реалистов послеоктябрьской эпохи заметное место занимает Стефан Цвейг — один из наиболее одаренных духовных сыновей Достоевского в зарубежной литературе. Творчество Цвейга сложилось под сильным влиянием модернистского буржуазного искусства; его общественные воззрения были в высшей степени путаными и нечеткими. Стефан Цвейг во многом поддавался наивным либеральным иллюзиям, и это ослабляло его восприимчивость к социальному критицизму Достоевского. Человек, его душевный мир рисовались Цвейгу как извечное боренье темных инстинктов, подспудных страстей; и мастерство Достоевского-психолога воспринималось им в аспекте тех идеалистических, иррационалистических теорий, которые пользовались большим влиянием в Западной Европе после первой мировой войны. Но вместе с тем наследие Достоевского помогало Цвейгу постигать реальные жизненные конфликты и находить для них выразительное, эмоционально острое художественное воплощение.

Очерк Стефана Цвейга о Достоевском содержит ряд интересных замечаний, свидетельствующих, какие именно стороны художественного гения Достоевского наиболее резко запечатлевались в сознании австрийского писателя. Стефан Цвейг особо отмечал новаторское умение Достоевского доводить человеческие чувства до невероятного накала, передавать их в самых контрастных и неожиданных сочетаниях. Цвейг говорит о Достоевском: «Никогда до него противоположность чувств не была столь зияющей, никогда еще мир не раскрывался в столь мучительной напряженности, как он раскрылся у него — между теми новыми полюсами экстаза и уничтожения, которые он поставил за привычными пределами счастья и горя». «Он — несравненный ваятель необычайного, величайший анатом уязвленной и больной души, какого когда-либо знало искусство». «Осознанно, преднамеренно он (антиромантик и антисентименталист) помещает свое действие в самой гуще банального существования... Но именно в этой тусклой повседневности развертывает он величайшие трагедии эпохи. Из ничтожного с фантастической силой вырастает возвышенное» [38].

В творчестве самого Стефана Цвейга картина жизни несравненно менее широка и теневые стороны социальных будней раскрываются с несравненно меньшей откровенностью, чем у Достоевского. Можно сказать, что там, где Достоевский смело и властно срывает завесы, прячущие от глаз непосвященных повседневные трагедии социального бытия, Стефан Цвейг лишь временами, да и то нерешительно, приподнимает эти завесы. Но очень характерно для лучших новелл Цвейга талантливое умение художника найти в «нормальном», будничном существовании буржуа и обывателей такие стечения обстоятельств, такие душевные коллизии, благодаря которым вдруг, с ошеломляющей внезапностью обнажается несправедливое, неправильное устройство жизни, выявляется то бесчеловечное, что заключено в повседневных поступках и отношениях людей. И даже когда Цвейг не ставит и не пытается ставить общественных вопросов в собственном смысле слова, его новеллы («Амок»,

[38] Stefan Zweig. Baumeister der Welt. Wien — Leipzig — Zürich, 1936, S. 97, 122, 126.

«Двадцать четыре часа из жизни женщины») именно благодаря глубокому драматизму заключенных в них психологических конфликтов способны внушить читателю сомнения, пусть неясные, смутные, в правильности основ, которые определяют современное капиталистическое общество, его быт и нравы, его мораль.

По свидетельству жены Стефана Цвейга, преемственная связь с Достоевским, заметная во многих его произведениях, особенно ясно сказалась в новеллах «Фантастическая ночь» и «Улица в лунном свете» [39]. Эти новеллы принадлежат к числу наиболее острых и наиболее реалистических вещей художника. В каждой из них создается ситуация, при которой человек, принадлежащий к кругу обеспеченных и образованных, в силу неожиданной случайности сталкивается с жизнью городского дна, воочию видит нужду, грязь, страдания людей, потерявших человеческий облик. Творческий опыт Достоевского усиливал социальную зоркость Цвейга, обострял его внимание к миру обездоленных. Живо и трепетно передано в новелле «Фантастическая ночь» умонастроение молодого человека из богатой семьи, который во время своих ночных скитаний по окраинам Вены мучительно чувствует всю пошлость, бессмысленность своей прежней жизни и в то же время терзается чувством одиночества, ощущением той невидимой стены, которая отделяет его, светского бездельника, от простых людей, живущих в городских трущобах. Трагична судьба героя новеллы «Улица в лунном свете» — ограниченного скаредного обывателя, тщетно старающегося вернуть любовь и прощение покинувшей его жены, которую он сам оттолкнул своим мелочным тиранством и скупостью. И в той и в другой новелле Стефан Цвейг — пусть на узком плацдарме, пусть в небольших тематических пределах, но зато с подкупающей художнической искренностью — развертывает борьбу с эгоистической моралью собственников, следуя здесь именно реалистическим заветам Достоевского.

Боль о человеке — вот то ценное, что мы чувствуем и в глубоко противоречивом, во многом ущербном, творчестве Франсуа Мориака. Связь Мориака с Достоевским отмечается французской критикой; она признана и самим Мориаком. «Все мы, или почти все,— говорит он,— носим глубокий отпечаток Достоевского». «Тот, кто серьезно прислушался к уроку Достоевского, не может больше ограничиваться формулами французского психологического романа, где человеческое существо до некоторой степени расчерчено, упорядочено, как природа в Версале. Эти слова не надо понимать, как критику: я обожаю и Версаль, и «Принцессу Клевскую» и «Адольфа». Но мы не могли оставить без внимания урок, исходящий с другой стороны» [40].

Можно спорить с тем определением французского психологического романа, которое дает здесь Мориак: ведь после «Принцессы Клевской» и «Адольфа» в литературе Франции появились и «Красное и черное», и «Утраченные иллюзии», и «Госпожа Бовари», и «Жан Кристоф»! Но заслуживает внимания мысль Мориака о том, что Достоевский помогает французским романистам острее и яснее увидеть сложность человеческой психики.

Правда, у самого Мориака в понимании этой сложности есть много такого, с чем нельзя согласиться. Поистине беспросветна та картина жизни, которую он развертывает в своих романах. Эгоцентрики, неврастеники, маньяки, одержимые то сословной спесью, то патологическим сладостра-

[39] Erika Zweig. Stefan Zweig, wie ich ihn erlebte, Berlin, 1948, S. 127.
[40] François Mauriac. Le roman, Paris, 1928, p. 50, 55.

стием, то бешеной жаждой богатства и власти — таковы герои романов Мориака, в которых почти неизменно речь идет о звериной ненависти, разъединяющей даже близких друг другу людей, о преступлениях, совершаемых под покровом буржуазной законности, о людях изощренно коварных и вместе с тем тупых, незаурядных по силе своей страсти и вместе с тем глубоко ничтожных. Исключительная сосредоточенность художнического внимания на самых уродливых, животных, болезненных проявлениях человеческой личности тесно роднит Мориака с литературой декаданса. Порой читателю его романов кажется, что Мориак видит корень зла в самой человеческой природе, в бремени первородного греха, отягощающем ее. Но вдумываясь глубже в основные произведения Мориака, мы убеждаемся, что художник мотивирует порочность своих героев вполне реальными и по-своему типическими обстоятельствами. В лучших своих книгах, особенно в известных романах о Терезе Декейру, он логикой образов произносит обвинительный приговор не человеческой природе, а капиталистическому обществу, его правящим классам, погрязшим в эгоизме и низменном стяжательстве. Безжалостно-жестокий талант Мориака, с такой силой воспроизводящий гнетущую, отравленную атмосферу буржуазных будней, способен открывать в этих буднях не только то, что отталкивает своей грубостью, но и то, что достойно сострадания. Бесспорно, что отблеск Достоевского — и не только Достоевского, но и «достоевщины», именно в дурном смысле этого слова — падает на те страницы Мориака, где действуют «черные ангелы» порока и преступления. Бесспорно и то, что в идейном наследии Достоевского Мориаку близки скорей всего именно антиреволюционные стороны. Однако дух гуманизма Достоевского живет в тех произведениях Мориака, где раскрывается трагизм человеческого одиночества, загнанности, забитости: достаточно вспомнить, с какой душевной болью передана у него драма гордой и тщательно скрываемой нищеты в рассказе «Фамильная честь», или с какой щемящей жалостью рассказал он о гибели больного, никому не нужного, всеми нелюбимого ребенка в повести «Обезьянка».

Боль о человеке — вот та грань, которая отделяет в современной западной литературе настоящих, честных, хоть порой и заблуждающихся художников от декадентских фокусников и снобов. Немало споров среди советских читателей вызвал опубликованный не так давно на русском языке рассказ Эрскина Колдуэлла «В гуще людской». Советских людей поражает, подчас коробит тот мрачный взгляд на жизнь, который выражен в этом рассказе. Но нельзя отрицать, что трагедия рабочей семьи, потерявшей кормильца и опустившейся на самое дно жизни, передана в этом рассказе с необычайной, почти зловещей силой. Мы не знаем, думал ли Колдуэлл о Достоевском, когда писал этот рассказ. Но психологически-бытовая ситуация, описанная художником (мать торгует телом старшей дочери, десятилетней девочки, чтобы накормить младших детей), заставляет вспомнить и сцены в семье Мармеладовых и другие, самые горькие страницы Достоевского, повествующие о бедных людях. Традиция Достоевского никак не может помочь писателям современного Запада проникнуться духом борьбы, революционного деяния. Однако эта традиция помогает многим писателям капиталистического мира расшатывать фальшивый, самодовольный оптимизм эксплуататоров. А это уже немалое дело.

Но что же дает наследие Достоевского тем зарубежным писателям, которые стоят на передовых идейных позициях?

Понятно, что литературные деятели зарубежных стран, вдохновляющиеся социалистическими идеалами, оценивают наследие Достоевского весьма критически, стремятся отделить в нем нездоровое и отжившее от

здорового и непреходящего. Отвергая антиреволюционную проповедь Достоевского, они ценят в нем те качества, благодаря которым он входит в могучий поток русского критического реализма. Очень хорошо говорил об этом Зденек Неедлы в своем докладе на съезде писателей Чехословакии в 1949 г. Он напомнил о той борьбе вокруг наследия Достоевского, которая происходила в стране до установления народно-демократической власти. Масарик и другие буржуазные идеологи видели в персонажах Достоевского «типичных русских людей» и делали отсюда клеветнические выводы об «отсталости русского народа». Вместе с тем, отметил Неедлы, «Достоевский широко читался и в прогрессивных, самых прогрессивных кругах... Мы у Достоевского брали то же, что и у других мастеров русского романа: понимание человека, угнетенного старым строем, утверждение достоинства этого человека. Поэтому не «Бесы» и не образ Грушеньки, а искусство проникновения в человека — вот что было открытием для людей нашего поколения» [41].

Свидетельство Неедлы подтверждается воспоминаниями Т. Сватоплука, автора широко известных романов «Ботострой» и «Ботострой без шефа»: ««Преступление и наказание» и «Воскресение» я прочел пятнадцатилетним мальчиком. Эти книги потрясли меня. Тогда впервые мне захотелось самому взяться за перо» [42]. Понятно, что не «достоевщина», не антиреволюционная проповедь увлекла будущего писателя; его потрясло в Достоевском то, что роднит «Преступление и наказание» с «Воскресением»: острейшая критика социальной несправедливости, беспощадно откровенные картины жизни угнетенных. Именно в этом отношении классические образцы русского романа оказались глубоко поучительными для Сватоплука, как и для многих его собратьев по перу — прогрессивных художников разных стран.

В романе Анны Зегерс «Мертвые остаются молодыми» очень проникновенно передано различное восприятие Достоевского людьми, принадлежащими к противоположным идейным лагерям.

Эсесовец Ливен, выросший в Прибалтике и учившийся в Петербурге, считает своими ближайшими друзьями Родиона Раскольникова и Ивана Карамазова: он воспринимает Достоевского в свете принципа «все позволено». Сам он, по складу своей личности, по своему холодному, изощренному цинизму, имеет много общего с Николаем Ставрогиным. Ливену ничего не стоит разрушить счастье фронтового товарища, ради забавы надругаться над женщиной: «Такое вмешательство в чужие жизни он считал с детства доказательством своей власти» [43]. В сущности Ливен — одна из разновидностей того образа опустошенного эгоцентрика, который проходит в разных вариациях через многие произведения западноевропейской литературы эпохи империализма. Этот социально-психологический тип был впервые открыт и развенчан Достоевским. Впоследствии Кнут Гамсун, Андре Жид и другие писатели реакционного лагеря воспроизводили этот тип в ином аспекте, поэтизируя его жестокость, любуясь его мнимой сложностью. У Анны Зегерс он подвергается самому безжалостному осуждению. Писательница-коммунистка не побоялась изобразить Ливена «изнутри», во всей конкретности его затаенных дум и побуждений. Она творчески использовала традицию Достоевского в воинствующем антифашистском духе, показав политическую сущность современных наследников Ставрогина и их неизбежный крах.

Достоевский вспоминается в романе «Мертвые остаются молодыми»

---

[41] Zdeněk Nejedlý. O literatuře. Praha, 1953, p. 20.
[42] Т. Сватоплук. Ботострой, М., 1950, стр. 11.
[43] Анна Зегерс. Мертвые остаются молодыми. М., 1951, стр. 101.

и по другому поводу. Юная и чуткая Аннелиза Венцлов, которая прорывается сквозь густой туман гитлеровского воспитания к демократической, антифашистской правде, читает «Преступление и наказание». Она сталкивается «с такими необыкновенными людьми и чувствами, какие ей не встречались в обыденной жизни» [44], и задумывается над словами Сони Мармеладовой, сказанными Раскольникову: «Это человек-то вошь!» Девушка, выросшая в атмосфере узаконенного человеконенавистничества, чувствует в романе русского писателя новый для нее гуманистический пафос и находит в нем неожиданную опору для своих идейных исканий.

Тема Достоевского, возникающая в романе «Мертвые остаются молодыми», тесно связана с теоретическими, творческими поисками Анны Зегерс: ее глубоко занимает вопрос о роли художественной литературы в демократическом воспитании масс. В статье «Наполеоновская идеология власти в романах Толстого и Достоевского», опубликованной в 1948 г., Анна Зегерс сопоставляет «Преступление и наказание» с «Войной и миром». В обоих классических произведениях русской литературы она находит общее: осуждение буржуазного эгоизма, аморальности, олицетворением которых служит Наполеон. Оба романа, каждый по-своему, ходом действия, строем образов опровергают «наполеоновскую идеологию власти»: если в «Войне и мире» показан крах нашествия Бонапарта на Россию, то в «Преступлении и наказании» наполеоновская мораль терпит крах в мировоззрении героя. Оба эти романа, по мысли Анны Зегерс, помогают формировать сознание современного читателя в духе антиимпериалистических идей.

* * *

Приведенные свидетельства восприятия Достоевского писателями-реалистами нашего времени составляют лишь небольшую долю тех фактов, которые можно было бы привести. Но все же перед нами — не просто единичные примеры. В отдельных высказываниях, оценках, конкретных случаях литературного влияния отражаются существенные закономерности, определяющие роль Достоевского в развитии реализма за рубежами нашей страны.

Воздействие большого художника никогда не сводится к сумме частных заимствований. Оно бесконечно сложнее и несравненно шире. В произведениях передовых писателей ученичество у Достоевского лишь очень редко обнаруживается в прямой и непосредственной форме. Но для всех крупных мастеров слова, выступивших в XX в., наследие Достоевского-романиста представляет одно из важных слагаемых той духовной, художественной культуры, в которой они выросли и воспитались.

Достоевский обогатил мировую литературу новыми реалистическими средствами для раскрытия острых социальных контрастов, для обличения общественной несправедливости, для передачи страданий простых людей, угнетенных собственническим строем. Он осветил душевную жизнь человека с неведомых ранее сторон. Он помог многим читателям на Западе яснее увидеть гнилость капиталистических устоев жизни, бесчеловечность буржуазной морали, пагубность буржуазного эгоизма. Все это дает право современным борцам за мир и лучшее будущее народов с благодарностью чтить его трагическую и бессмертную память.

---

[44] Анна Зегерс. Мертвые остаются молодыми, стр. 538.

А. А. БЕЛКИН

О РЕАЛИЗМЕ ДОСТОЕВСКОГО

При изучении художественного метода Достоевского возникает трудность, с которой не приходится сталкиваться при анализе творчества других великих русских реалистов XIX в., например Пушкина, Льва Толстого, Щедрина, Чехова. Там задача заключается в том, чтобы установить своеобразие реалистического метода каждого из них. Но никаких сомнений не возникает в принадлежности их к полнокровному, ярко и ясно выраженному критическому реализму.

Другое дело Достоевский. Бесспорно, что только великий реалист мог с такой художественной убедительностью обнажить страшные законы крепостнического и буржуазного общества, как это сделал Достоевский в «Преступлении и наказании», «Идиоте», «Подростке». Только великому реалисту под силу было создать в образах семейства Карамазовых картину полного распада, идейного и морального, дворянского сословия. Мастерство реалистической живописи обнаруживается в трагическом образе Настасьи Филипповны, чье человеческое и женское достоинство продается и покупается за деньги. Лишь великий реалист и гуманист мог передать с такой потрясающей силой страшную правду эксплуататорского общества, в котором подавляется свобода личности, унижается человеческое достоинство, где преступление, несправедливость, бесчеловечность выражают сущность социальных отношений.

И в то же время творчество Достоевского неоднократно вызывало сомнения в том, можно ли относить его к основной линии развития критического реализма XIX в. Своеобразие его художественного метода, противоречивость мировоззрения ставили много сложных вопросов.

Как можно сочетать с реалистическим методом то религиозно-мистифицированное отражение общественной жизни, которое обнаруживается в романах Достоевского? Как сочетать с реализмом извращенное, искаженное изображение самых прогрессивных явлений действительности, революционных идей и событий, которые воплощали истинный ход исторического развития? Можно ли назвать реализмом изображение преимущественно патологических проявлений человеческой психики, аномалий — душевных и физических? Можно ли отнести к критическому реализму ту гротескную, порой даже условную, мистифицированную форму, в которой выступает как общественная жизнь, так и идеалы положительных героев в романах Достоевского?

Порой возникает соблазн решения этой проблемы слишком упрощенным способом — отделить творчество Достоевского от его мировоззрения. В этом случае появляется известная в нашем литературоведении формула: Достоевский велик как художник-реалист, но слаб как реакционный мыслитель. Встречается и другой вариант этой же мысли: вопреки своему

реакционному мировоззрению Достоевский сумел создать реалистические картины жизни.

Однако ленинские статьи о Льве Толстом должны предостеречь нас от подобного решения вопроса, ибо они учат, что недопустимо отрывать художника от мыслителя, они являются классическим образцом того, как следует обнаруживать связь мировоззрения и художественного метода писателя.

На наш взгляд, творчество Достоевского, глубоко реалистическое в своей основе, отражает в его сильных и слабых сторонах противоречия мировоззрения великого художника. Поэтому необходимо в основных и существенных чертах установить содержание этих противоречий.

Мировоззрение и творчество Достоевского носят, с одной стороны, демократический, гуманистический и антибуржуазный характер; с другой стороны — содержат антидемократическую проповедь религии и смирения, антигуманистическое неверие в возможность свободы личности и революционного переустройства общества. Это основное противоречие мировоззрения и творчества писателя определяется тем, что, выражая протест против несправедливости, античеловечности буржуазно-крепостнического общества, Достоевский критиковал его «справа», оставался в рамках буржуазного сознания и потому абсолютизировал, полагая их вечными, закономерности эксплуататорского общества. Те черты человеческого характера, которые возникли в результате длительного исторического развития, и те формы взаимоотношений людей, которые возникли в обществе, основанном на эксплуатации, он счел сущностью человеческой натуры, а страдания, порожденные социальными отношениями,— извечной судьбой человечества. Достоевскому осталась недоступна великая мысль К. Маркса, основы которой были выражены еще французскими материалистами XVIII в.: «Если характер человека создается обстоятельствами, то надо, стало быть, сделать обстоятельства человечными» [1].

Достоевский был убежден совсем в другом. Вот что писал он в «Дневнике писателя»: «Ясно и понятно до очевидности, что зло таится в человечестве глубже, чем предполагают лекаря-социалисты, что ни в каком устройстве общества не избегнете зла, что душа человеческая останется та же, что ненормальность и грех исходят из нее самой и что, наконец, законы духа человеческого столь еще неизвестны, столь неведомы науке, столь неопределенны и столь таинственны, что нет и не может быть еще ни лекарей, ни даже судей *окончательных,* а есть тот, который говорит: «Мне отмщение и Аз воздам»» (XII, 210).

Это идеалистическое и антиисторическое убеждение Достоевского приводило его к подмене социального решения проблем этическими рецептами. Уничтожение зла на земле Достоевский видел не в изменении общественных условий, не в перестройке общества, а в нравственном усовершенствовании личности. Трезво реалистически ставя вопрос о социальном зле, он утопически разрешал его.

Горький сформулировал это противоречие следующим образом: «Достоевский всю свою жизнь оставался во власти вопросов об источниках зла, о борьбе человека против бога, о причинах трагической обреченности людей. Он закончил свой мятеж проповедью покорности, смирения, терпения...» [2].

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 2. М., 1955, стр. 145—146.

[2] М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи. М., 1941, стр. 94.

Важно подчеркнуть, что это противоречие было подлинной трагедией Достоевского, как человека и художника, тем большей, что он сам мучительно тяготился этим противоречием всю свою жизнь.

Поскольку у Достоевского все реальные, социальные противоречия сводились в конечном счете к вопросу о высшей справедливости, к признанию или отрицанию бога, то он выразил трагедию своего собственного сознания в борьбе между верой и атеизмом. Вот что писал он в 1854 г.: «Я скажу вам про себя, что я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных» [3]. Спустя почти 16 лет, излагая А. Н. Майкову замысел «Жития великого грешника», заключавшего и зерно будущих «Братьев Карамазовых», он признавался в том же: «Общее название романа есть: *Житие великого грешника*, но каждая повесть будет носить название отдельно. Главный вопрос, который проведется во всех частях — тот самый, которым я мучился сознательно и бессознательно всю мою жизнь,— существование божие. Герой в продолжение жизни — то атеист, то верующий, то фанатик и сектатор, то опять атеист» [4].

Этими противоречиями определяются сила и слабость критического реализма Достоевского, сочетание реалистических и антиреалистических черт в его художественном методе. Об этом свидетельствует и высказывание Салтыкова-Щедрина о романе «Идиот»: «С одной стороны, у него являются лица, полные жизни и правды, с другой — какие-то загадочные и словно во сне мечущиеся марионетки, сделанные руками, дрожащими от гнева... Рядом с картинами, свидетельствующими о высокой художественной прозорливости, вызывает сцены, которые доказывают какое-то уже слишком непосредственное и поверхностное понимание жизни и ее явлений» [5].

Какое же конкретное содержание реальной жизни отражается в «лицах, полных жизни и правды», в какой форме воплощаются «картины, свидетельствующие о высокой художественной прозорливости», и что представляют собой «мечущиеся марионетки», о которых писал Щедрин?

Своеобразие реализма Достоевского заключается, во-первых, в том, что он художник-мыслитель. Изображая реальную действительность, писатель стремился понять ее законы, осмыслить жизнь в этическом, политическом, философском планах, наконец, попытаться проникнуть в пути будущего развития человечества. Отсюда постановка этических вопросов — о добре и зле в человеческой натуре, политических вопросов — о революции и социализме, философских вопросов — о смысле бытия, о вере и безверии.

Проследим это на примере романа «Преступление и наказание», художественно наиболее совершенном создании Достоевского, где органически слиты этические, политические и философские проблемы. В этом романе нет того заострения, выделения специально-философской проблематики, которое характерно для «Братьев Карамазовых», нет в нем сочетания двух сюжетных линий, отчетливо композиционно различимых,— психологической и политической,— свойственного «Идиоту» или «Бесам».

«Преступление и наказание» — классический роман критического реализма. Сюжет его, развитие характеров, главный конфликт строятся на

[3] Письма, I, стр. 142.
[4] Письма, II, стр. 263.
[5] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полное собрание сочинений, т. VIII. М., 1937, стр. 438.

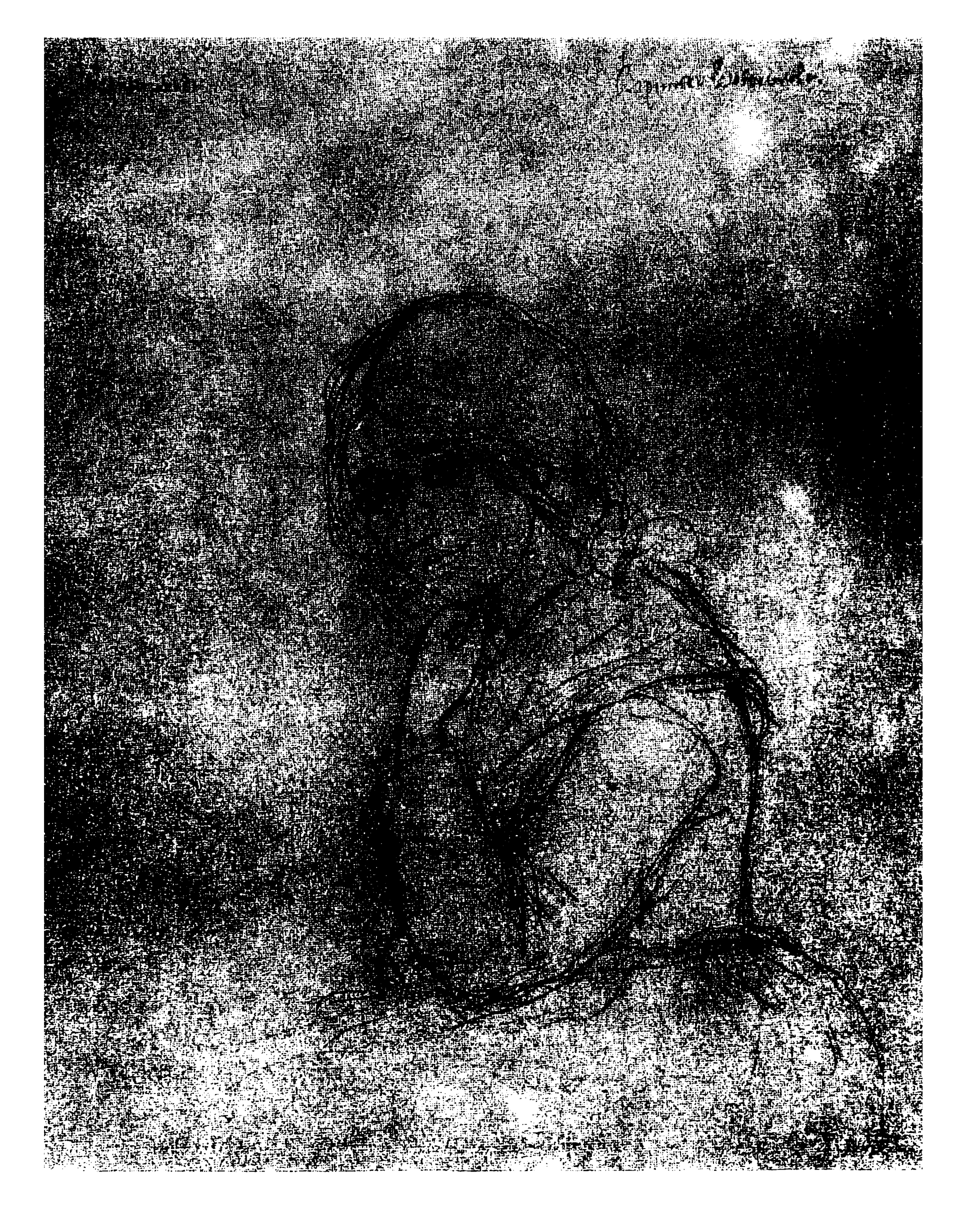
соотношении личности и общества: личность утверждает свое право на жизнь в борьбе с устоями общества, основанного на антагонизме богатых и бедных, власть имущих и бесправных. Обе силы, сталкивающиеся в романе,— Родион Раскольников и общественная среда — во всем их многообразии обрисованы в романе с необыкновенной тщательностью и правдоподобием. Бытовая обстановка, портреты, пейзажи Петербурга, язык персонажей, а главное, психологическая и социальная мотивировка поведения героев даны по всем законам реалистического искусства. Именно реалистическое содержание «Преступления и наказания» как социально-психологического романа и раскрыл Писарев в своей статье «Борьба за жизнь», игнорируя впрочем, как он сам об этом пишет, мировоззрение автора. Однако этим не исчерпывается содержание романа. В нем поставлены в их философской сущности этические проблемы добра и зла, обсуждаются общие принципы нравственного поведения людей. Раскольников олицетворяет индивидуалистическую этику, поведение ожесточенного бунтаря, и он оказывается побежденным. Его нормы нравственности терпят крах. Соня Мармеладова олицетворяет религиозную, жертвенную этику, поведение кротких страдальцев, и она оказывается моральной победительницей. Ее нормы нравственности торжествуют.

За этическими проблемами романа можно вскрыть более широкие, социально-политические. «Теория» Раскольникова есть, в известной мере, искаженное выражение материалистической теории «разумного эгоизма» Чернышевского. Таким образом роман оказывается полемически направленным против идеологии революционных демократов. Именно эту и только эту сторону романа увидел реакционный критик Н. Страхов, истолковавший его лишь как «антинигилистический роман», разоблачающий теории разночинцев-революционеров. Страхов свел на нет все реальное содержание романа, отражение в нем противоречий социальной жизни.

Как самый глубокий, подспудный план присутствует в романе и философский вопрос о вере и безверии. Он выступает отчетливо в философской кульминации романа, в одном из последних диалогов Сони и Родиона, о воскресении Лазаря, о вере в бога. Тогда и обнаруживается, что преступник, убийца Раскольников, действующий по теории индивидуализма, или, как полагал Достоевский, в духе материалистической этики,— атеист, а Соня, воплощение страдания, кротости и смирения,— глубоко верующая, религиозно принимающая и прощающая все грехи мира сего.

Композиция романа и сюжет его подчиняются не только логике развития жизненных ситуаций и характеров, но прежде всего логике развития идей автора. Более того, сами характеры персонажей воплощают, по выражению Достоевского, вывод, обратившийся в чувство: «у многих логический вывод обращается иногда в сильнейшее чувство, которое захватывает все существо» (VIII, 46). Это необычайно меткое выражение точно характеризует принципы создания наиболее значительных характеров Достоевского. В основе всего поведения Раскольникова, Аркадия Долгорукого, Ивана Карамазова лежит именно мысль, обращенная в сильнейшее чувство.

Идеологическая, философская насыщенность присуща и более частным элементам произведений Достоевского. Вспомним знаменитые символические сны. В сне Родиона Раскольникова автор показывает два душевных движения у маленького Родиона: первое — целовать глаза избиваемой лошади, приобщиться к страданиям, второе — броситься с кулачонками на избивающих ее мучителей. Здесь обнаруживается в зародыше основная социально-философская проблематика романа — колебания между бунтом и смирением, протестом и состраданием.



П. М. Боклевский.— Иллюстрация к повести «Бедные люди». Варенька Доброселова

П. М. Боклевский.— Иллюстрация к повести «Бедные люди». Макар Девушкин

Философская идея наполняет собою и портретную живопись Достоевского. В портрете Настасьи Филипповны, в том, что видит в нем князь Мышкин, заложена вся и д е я образа. Глаза и две косточки, две точки под глазами, говорят об ужасных страданиях и о великой гордости. Мышкину только неясно поначалу — добра ли она? Страдание, гордость, стремление к добру — все это выражала красота лица Настасьи Филипповны.

Можно назвать, наконец, ф и л о с о ф с к и й пейзаж у Достоевского — столь часто повторяющийся образ «косых лучей заходящего солнца», в который автор вкладывает почти мистический смысл.

Характерно, что «Братья Карамазовы» — в полной мере социально-философский роман, стал своего рода вершиной творчества Достоевского, с наибольшей полнотой воплотив то, что тревожило художника в течение всей его жизни.

Художник-мыслитель проявляется во всех сторонах творческого метода Достоевского, но проявляется по-разному. Там, где идея автора соответствует правде жизни, когда она отражает реальные отношения людей в обществе, когда она отвечает необходимым, исторически правомерным закономерностям общества,— она порождает подлинно реалистические, исполненные глубокой правды, потрясающей убедительности характеры, сцены, диалоги, события. Это обнаруживается в бесчисленных сценах страданий людей, особенно женщин и детей, в изображении бунта героев против несправедливостей жизни, против «мирового зла», другими словами, тогда, когда проявляется гуманистический, антикрепостнический и антибуржуазный пафос Достоевского. Наоборот, когда Достоевский стремится выразить в образах свои реакционные утопии, религиозные идеалы, мистические идеи, которые вступают в противоречие с историческими закономерностями общественного развития, возникают мистифицированные антиреалистические сцены, схематические образы, реакционно-утопические, абстрактные рассуждения. Это обнаруживается в те моменты, когда герои-бунтари вдруг становятся кроткими и всепрощающими, когда передаются религиозные рассуждения или изображаются в искаженном до неузнаваемости виде революционные идеи (раскаяние Раскольникова, рассуждения старца Зосимы, образы Бурдовского и компании). Там, где логика ложных, реакционных идей подчиняет себе внутреннюю логику событий и характеров, возникают антиреалистичестие ситуации и образы.

Другая не менее существенная черта реализма писателя определяется тем, что Достоевский — х у д о ж н и к-п с и х о л о г. Главная особенность гениального психологического анализа Достоевского заключается в умении раскрыть противоречия и борьбу чувств и мыслей в одном персонаже, раздвоение человека, натура которого извращена и искажена социальными условиями. Внутренний мир человека раскрывается Достоевским в моменты наивысшего напряжения его духовных сил, в обстоятельствах переломных, в драматических ситуациях, способствующих обнаружению затаенных черт характера.

Раздвоение Достоевский воспринимал как свойство, извечно присущее человеку. Он писал об этом одной корреспондентке в 1880 г.: «Что Вы пишете о Вашей двойственности? Но это самая обыкновенная черта у людей... не совсем, впрочем, обыкновенная. Черта, свойственная человеческой природе вообще, но далеко-далеко не во всякой природе человеческой встречающаяся в такой силе, как у Вас. Вот и поэтому Вы мне родная, потому что это *раздвоение* в Вас точь в точь, как и во мне и всю жизнь во мне было» [6].

Эта черта таланта Достоевского-художника, с одной стороны, приводила к необыкновенной глубине и тонкости психологического анализа, с другой стороны, исключала возможность создания цельных, нераздвоенных, здоровых человеческих характеров. Кроме того, погруженный всецело в изучение внутреннего мира личности и ее трагической судьбы в обществе, Достоевский не сумел изучить психологию народа или личности, связанной с народом. Не случайно, что в старой буржуазно-крепостнической крестьянской России Достоевский проглядел п р о б л е м у к р е с т ь я н с т в а. Правда, у него есть образы крестьян, образы людей из народа (например, в «Записках из Мертвого дома»), но проблемы крестьянства, проблемы народа как решающей проблемы истории, от которой зависят все проблемы личности, у Достоевского нет (в отличие от Некрасова, Л. Толстого, Щедрина).

Можно сказать, что, преуспев в своем умении идти «вглубь», он потерял в умении идти «вширь». И в глубинах психологического анализа у Достоевского проявились противоречия его мировоззрения, а значит и художественного метода. Необычайно сильно и выразительно мог он передать борьбу чувств, тайники человеческой души, соотношение внешнего поведения и внутреннего содержания человека, достоинство которого подавляется в буржуазно-крепостническом обществе. Известно, что психология страданий, физических и моральных, психология людей неуравновешенных передана Достоевским с точностью врача-психиатра и наглядной выразительностью художника. Примечательно для понимания психологизма Достоевского его рассуждение о портрете человека в романе «Подросток»:

«Заметь,— сказал он: —фотографические снимки чрезвычайно редко выходят похожими, и это понятно: сам оригинал, то-есть каждый из нас, чрезвычайно редко бывает похож на себя. В редкие только мгновения человеческое лицо выражает главную черту свою, свою самую характерную мысль. Художник изучает лицо и угадывает эту главную мысль лица, хотя бы в тот момент, в который он списывает, и не было ее вовсе в лице. Фотография же застает человека как есть, и весьма возможно, что Наполеон, в иную минуту, вышел бы глупым, а Бисмарк — нежным» (VIII, 387). Достоевский обладал гениальным даром угадывать эти редкие мгновения и проникать в самые сокровенные чувства и мысли человека.

Но эта же сильная черта психологического анализа у Достоевского оборачивалась и своей антиреалистической стороной.

Положительные образы Достоевского, в которых он воплотил свою мечту о прекрасном человеке, оказывались психически неполноценными людьми. Таков — «идиот», князь Мышкин. Более того, эта психическая неполноценность раскрывалась Достоевским как качество, способствующее развитию самых прекрасных черт человека: самоотверженной любви, человечности, сострадания, чуткости. Психология такого человека раскрывалась как нечто иррациональное, огромная роль отводилась интуиции в противовес разуму.

Наряду с глубокой психологической правдой, в образе Мышкина обнаруживаются мистические, порой декадентски-символические черты. Эти антиреалистические черты психологизма Достоевского апологетически возвеличивали декаденты, символисты, экспрессионисты — как в русской, так и в зарубежной литературе.

Сосредоточение интереса на психологии раздвоения и мучительства приводило Достоевского к созданию исключительных, доходящих до гро-

[6] «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского». СПб., 1883, стр. 342.

теска образов. Убеждение писателя в том, что в одном человеке возможно соединение «мучителя» и «жертвы», духовного взлета и падения в бездну сказалось на создании неправдоподобных до фантастичности образов и характеров. Таковы образы Свидригайлова, Ставрогина, Версилова.

Важнейшая особенность художественного метода Достоевского, наложившая отпечаток на реалистическое мастерство,— его публицистичность.

Достоевский — художник-публицист. Проблематика его произведений всегда злободневна и тенденциозна, тесно связана с современностью. Злободневность Достоевского заключается не только и не столько в использовании газетной хроники, текущих уголовных процессов и событий реальной жизни, сколько в художественном преображении непосредственно политических проблем, в изображении противоречий, еще неустоявшихся, только возникающих новых сторон социальной, идеологической, политической современности.

Он писал в 1861 г.: «Эпического, безучастного спокойствия в наше время нет и быть не может; если б оно и было, то разве только у людей, лишенных всякого развития, или одаренных чисто лягушечьей натурой...» (XIII, 532).

В романе «Подросток» устами рассказчика писатель также засвидетельствовал свое тяготение к публицистической тенденциозности: «Но что делать, однако ж, писателю, не желающему писать лишь в одном историческом роде и одержимому тоской по текущему? Угадывать и... ошибаться» (VIII, 476).

Характерно также признание Страхову о замысле «Бесов». «На вещь, которую я теперь пишу в «Русский Вестник», я сильно надеюсь, но не с художественной. а с тенденциозной стороны: хочется высказать несколько мыслей, хотя бы погибла при этом моя художественность. Но меня увлекает накопившееся в уме и в сердце; пусть выйдет хоть памфлет, но я выскажусь» [7].

«Одержимость тоской по текущему», придавая произведениям Достоевского тенденциозный, откровенно злободневный характер, вызывала столь же злободневную, публицистически острую критику. Невозможно было высказываться о произведениях Достоевского, ограничиваясь лишь созерцательно эстетическим анализом, разбором одних лишь художественных достоинств и недостатков.

Нет надобности доказывать примерами публицистичность творчества Достоевского. Многочисленные и тщательные исследования советских литературоведов вполне убеждают в том, что все произведения Достоевского, все образы его насыщены остро злободневным, публицистическим материалом. Здесь важно подчеркнуть другое обстоятельство, связанное с характером реализма писателя. Публицистичность была и силой и слабостью Достоевского. Благодаря «тоске по текущему» он сумел поставить в своих произведениях действительно острые, существенные вопросы современности, он увидел глазами художника-реалиста распад, разложение дворянского сословия в России, противоречия буржуазного общества и в России и на Западе.

Современность продиктовала ему тему «хищничества» в романе «Подросток». Она же заставляла его постоянно обращаться к вопросу о революции, о социализме, о революционном движении — ибо в России второй половины XIX в., начиная с периода революционной ситуации 1859—1861 гг., неуклонно развивались революционные и социалистические идеи.

Однако реакционность мировоззрения Достоевского, сказавшаяся непосредственно и резче всего в его публицистических сентенциях, привела

[7] Письма, II, стр. 257.

к искажению действительности, к прямой клевете на нее (как в романе «Бесы»). Очень метко указал на это Щедрин, характеризуя публицистическую направленность романа «Идиот»: «...Достоевский, нимало не стесняясь, тут же сам подрывает свое дело, выставляя в позорном виде людей, которых усилия всецело обращены на эту самую сторону, в которую, повидимому, устремляется и заветнейшая мысль автора. Дешевое глумление над так называемым нигилизмом и презрение к смуте, которой причины всегда оставляются без разъяснения — все это пестрит произведения г. Достоевского пятнами совершенно им несвойственными» [8]. Тогда-то и появляются у Достоевского «марионетки, сделанные руками, дрожащими от гнева».

Своеобразие художественного метода Достоевского обнаруживается, в его сильных и слабых чертах, и в принципах создания характеров, типов, ситуаций. Программное значение для эстетики Достоевского имеет его письмо Н. Н. Страхову 1869 г.:

«У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд на них по-моему не есть еще реализм, а даже напротив. В каждом нумере газет вы встречаете отчет о самых действительных фактах и о самых мудреных. Для писателей наших они фантастичны; да они и не занимаются ими; а между тем они действительность, потому что они *факты*. Кто же будет их замечать, их разъяснять и записывать? Они поминутны и ежедневны, а не *исключительны*» [9].

Этот свой реализм Достоевский называл «реализмом в высшем смысле». Если Л. Толстой в исключительном, героическом, исторически-значительном умел увидеть и повседневное, обыденное, если Чехов раскрывал существенные стороны жизни именно в бытовом, повседневном, незначительном, то Достоевский, наоборот, даже обыденное доводил до степени необыкновенного, почти фантастического. Исключительное, максимально сгущенное привлекало художника как наиболее отчетливая форма раскрытия существенных проявлений жизни. Типизация достигалась Достоевским путем резкой индивидуализации образов. Достоевский — создатель своего рода философского и психологического гротеска, столь же возможного в рамках реализма, как и сатирический гротеск, но одновременно содержащего у Достоевского и фантастические элементы.

Художественный метод Достоевского открывал новые возможности реалистической типизации и художественной выразительности, но в то же время чреват был возможностями антиреалистического произвола и искажения действительности.

Эти особенности Достоевского ярко проявились на сюжете и жанре его романов. Уголовно-авантюрный сюжет, построение всего действия на преступлении, убийстве, случайности, неожиданности, резкие контрасты (характерное для Достоевского словечко «вдруг») в одном отношении составляют реалистическую силу. Ибо такое воспроизведение жизни есть отражение действительных черт, присущих эксплуататорскому обществу и людям, воспитанным в антагонистических противоречиях. Неустойчивость, неуравновешенность, случайность человеческих судеб — все это составляет типические черты общества, где царствуют произвол и анархия. Преступление, которое является, конечно, исключительным актом, есть, однако, концентрированное выражение самой сущности общества, где вла-

[8] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полное собрание сочинений, т. VIII. М., 1937, стр. 438.

[9] Письма, II, стр. 169—170.

ствует закон: «человек человеку волк». Преступление из-за денег, из-за власти, из-за стремления утвердить свое право на жизнь — типичная черта общества, где искажены все естественные человеческие отношения. Любовь, уважение, красота, привязанности — все меряется не истинной человеческой мерой, а иллюзорной властью денег. Вот в чем объективный смысл пристрастия Достоевского к изображению преступлений. В этом и с к л ю ч и т е л ь н о м — глубокое реалистическое обобщение. Но как только художник абсолютизирует это явление и делает его присущим человеку вообще, на все времена, тотчас же возникает антиреалистическое, мистическое изображение психологии преступления, мучительства, будто бы заложенной в каждом человеке.

«Реализм в высшем смысле» помог Достоевскому создать такие символически-обобщенные картины человеческих страданий, как сон Мити Карамазова о плачущем «дите», как эпизод, рассказываемый Иваном Алеше, о затравленном собаками на глазах у матери ребенке.

Исключительная ситуация оказалась высоко реалистической и в «Идиоте» в сцене, когда Настасья Филипповна бросает в пламя пачку со ста тысячами рублей.

Но достаточно лишь абсолютизировать мир человеческих страданий, как возникает культ страданий,— т. е. та «достоевщина», против которой справедливо выступал М. Горький и вся прогрессивная русская демократическая критика.

Прием гиперболизации, преувеличения, достигающего размеров фантастического,— острый, резкий и одновременно опасный прием, таящий в себе не только особенно выразительные и впечатляющие средства реалистического отражения, но и возможность искажения, извращения действительности.

Примером того, как гиперболизация исключительного, неумение отделить существенное от случайного и нехарактерного. ослабляют убедительность образов, является роман «Бесы». Процесс террориста-заговорщика Нечаева послужил здесь Достоевскому основой для создания клеветнического памфлета на революционное движение в целом.

Образы Кириллова, Шатова, Петра Верховенского, фантастическая тема шигалёвщины потеряли ту пластическую и живописную выразительность, которая отличает многие другие образы в романах Достоевского.

В одном отношении Достоевский прав, когда утверждает: «Нет, не то требуется от художника, не фотографическая верность, не механическая точность, а кое-что другое, больше, шире, глубже. Точность и верность нужны, элементарно необходимы, но их слишком мало; точность и верность покамест только еще материал, из которого потом создается художественное произведение; это орудие творчества» (XIII, 531).

В художественных созданиях Достоевского, конечно, есть большее, чем фотографическая верность. Но продолжая сравнение самого писателя, можно сказать, что ретуширование, которое производил художник, порок уводило изображение далеко в сторону от оригинала, не выявляя глубже его сущность, а искажая его в угоду реакционным взглядам и намерениям.

Не случайно Достоевский восхищался любовью к исключительному у Эдгара По: «Он почти всегда берет самую исключительную действительность, ставит своего героя в самое исключительное внешнее или психологическое положение и с какою силою проницательности, с какою поражающею верностию рассказывает он о состоянии души этого человека!» (XII, 523). Но ведь творчество Эдгара По содержало в себе и реакционно-романтические, декадентские черты.

В реалистическом искусстве Достоевского отразились и противоречия его эстетики, сочетавшей материалистические и идеалистические элементы.

Правдивое изображение реальной действительности, глубина социально-философских обобщений и психологического анализа поведения человека связаны с элементами материалистической эстетики.

Реакционный утопизм, мистифицированная форма жизни, гиперболизация исключительного, иррациональное восприятие мира связаны с элементами идеалистической эстетики.

Сердце и разум Достоевского, художника-мыслителя, психолога и публициста, были ареной борьбы, на которой сталкивались религия и атеизм, вера и безверие, страх перед революцией и пристальный интерес к идеям социализма, целый сгусток образов зла, извращений, страданий и одновременно мечта о прекрасных, гармонических людях на о б н о в л е н н о й счастливой земле. Эта борьба нашла свое отражение и в принципах художественного воспроизведения жизни у Достоевского.

Г. Л. АБРАМОВИЧ

К ВОПРОСУ О ПРИРОДЕ И ХАРАКТЕРЕ РЕАЛИЗМА ДОСТОЕВСКОГО

1

Вопрос о зависимости реалистического изображения действительности от мировоззрения писателя, от идей, его воодушевляющих, еще далеко не разрешен.

И в наше время мы сталкиваемся с двумя ошибочными решениями этого вопроса. Некоторые литературоведы по-прежнему продолжают считать возможным расхождение между мировоззрением и методом писателя и, ссылаясь на известные строки Ф. Энгельса о Бальзаке и произвольно интерпретируя их, утверждают, что писатель может вопреки своему мировоззрению создавать, благодаря своему методу, правдивые и яркие произведения. Иные, напротив, впадают в другую крайность и полагают, что передовое мировоззрение уже само по себе определяет и высоту художественного воплощения писательских замыслов.

Ложность как той, так и другой точек зрения очевидна. В первом случае противопоставление метода мировоззрению неизбежно ведет к теории бессознательности творчества, к игнорированию роли идей в создании художественных произведений. Во втором же случае упускается значение таланта писателя, его художественного мастерства.

Кроме того, в обоих случаях совершенно незакономерно отождествляется всё, подчас весьма сложное и многогранное, мировоззрение писателя с одной лишь стороной этого мировоззрения — с позитивными социально-политическими взглядами этого писателя. Хотя удельный вес последних в его мировоззрении может быть и велик, они все же отнюдь не заслоняют и не оттесняют ни критических идей данного писателя, ни его нравственно-эстетических идеалов, далеко не всегда и не у всех совпадающих с социально-политическими воззрениями. Больше того, у ряда художников позитивные социально-политические взгляды в силу определенных условий общественного и личного характера даже не обусловливают главного направления творчества. Достаточно назвать таких писателей, как Бальзак, Л. Толстой, Тургенев, Достоевский.

Нельзя забывать, что в художественных произведениях сказываются не только отдельные теоретические воззрения писателя, которые могут быть весьма слабыми и ложными, но вся полнота сознания и чувства художника. Именно поэтому и возможно несовпадение позитивных социально-политических взглядов писателя с силой и правдой им же созданных картин и образов. И дело вовсе не в противоположности метода и мировоззрения, художника и мыслителя, а в противоречиях, которые в равной мере присущи как методу, так и мировоззрению, как художнику, так и мыслителю.

Это, однако, отнюдь не значит, что можно отождествлять по их идейному качеству художественные и публицистические произведения писателя, обладающего сложным и противоречивым мировоззрением. В публи-

цистических произведениях зачастую весьма односторонне и однолинейно выражаются те или иные взгляды такого писателя, изолированные от всего остального богатства его мыслей и чувств. В художественных же произведениях изолированного выражения отдельных взглядов быть не может, так как мышление в образах необходимо предполагает раскрытие этого богатства мыслей и чувств писателя во всей их полноте, связи и взаимозависимости.

В одном из современных исследований социально-политических позиций такого сложного и противоречивого писателя, как Достоевский,— книге С. Борщевского «Щедрин и Достоевский»,— автор, говоря о непримиримом отношении Салтыкова-Щедрина к реакционным взглядам автора «Дневника писателя», особенно ясно выступавшим именно в публицистике Достоевского, в то же время справедливо отмечает, что Салтыков-Щедрин по достоинству оценивал прогрессивные тенденции в творчестве великого писателя и называл создателя «Идиота» «талантливейшим из последователей Гоголя», поборником критического реализма, превосходным мастером русского социально-психологического романа [1].

Важна и другая сторона вопроса. В классической литературе прошлого нередки случаи, когда ее отдельные творцы не делали из показанных ими явлений тех выводов, которые на основе этого же материала делали и могли делать истолкователи их произведений. Гоголь в «Шинели» и Достоевский в «Бедных людях» не поднялись, как известно, до тех революционных выводов, к которым пришли, опираясь на тексты этих произведений, Белинский и Добролюбов. Однако из такого расхождения между трактовкой изображаемых явлений самими писателями и качественно иной квалификацией этих явлений критиками вовсе не следует, что изображаемое не соответствовало мировоззрению Гоголя и Достоевского.

Напротив, именно потому, что оба писателя были воодушевлены великой любовью к своим героям, болью за их судьбу, они и сумели со всей силой своего дарования так правдиво, ярко и страстно показать действительное положение вещей, что это создавало в о з м о ж н о с т ь для гораздо более далеко идущих обобщений и выводов, для рассмотрения поставленных проблем не только в нравственной, но и в социально-политической плоскости.

Таким образом, сила и правда художественных образов обязана как таланту писателя, так и прогрессивным сторонам его мировоззрения, основанного на многостороннем, но не всегда равномерном знании этим писателем жизни, на понимании ее различных закономерностей и тенденций развития. И наоборот, реакционные идеи, ложные воззрения писателя необходимо отрицательно сказываются в его произведениях, снижая значение тех образов, в которых эти идеи проявляются, или даже и совсем их обесценивая.

2

Противоречия в мировоззрении и творчестве Достоевского столь разительны, что на первый взгляд представляются необъяснимыми.

С одной стороны, в произведениях Достоевского сказались великое сочувствие писателя «бедным людям», его, по выражению А. В. Луначарского, «способность страдать и сострадать», гневный и страстный протест против угнетателей и созданного ими строя жизни, пламенное стремление

---

[1] С. Борщевский. Щедрин и Достоевский. К истории их идейной борьбы. М., 1956, стр. 28.

к «золотому веку», к счастливой жизни человечества, непримиримое разоблачение индивидуалистического сознания.

С другой стороны, в произведениях Достоевского сказались идеализация смирения и покорности, недоверие к разуму, а порою и прямое неверие в него, проповедь невозможности социального переустройства мира, клевета на революцию и революционеров, перенесение надежд и чаяний на небо, поэтизация человеческого страдания.

С одной стороны, перед нами «реалист в высшем смысле слова», как он сам называл себя, умеющий раскрыть в создаваемых им типичных характерах существеннейшие тенденции капиталистического развития и показать потрясающие следствия этого развития, суровый критик дворянства и буржуазии, создатель образов господ Быковых, Валковских, Свидригайловых, Лужиных, старушонок-процентщиц; писатель, проникновенно рисовавший человечность и духовную красоту простых людей: Девушкина, Вареньки Доброселовой, Покровских, Ихменевых, Сонечки Мармеладовой, Катерины Ивановны, матери Подростка, старика Григория из «Братьев Карамазовых» и многих других.

С другой стороны, перед нами художник, явно порывающий с реализмом как в своей концепции человека, сердце которого представлялось писателю полем вечной битвы дьявола с богом, так и в концепции такого поступательного движения человечества, которое устремлено к столь же иллюзорному, сколько и реакционному идеалу государства — церкви.

Непримиримость этих противоречий, кажущихся просто непостижимыми, наиболее ощутимо воспринимается при сопоставлении их с также кричащими, но имеющими во многом иной характер противоречиями в учении и творчестве Л. Н. Толстого, так гениально объясненными В. И. Лениным.

Критика создателем «Войны и мира», «Анны Карениной» и «Воскресения» современного ему общественного устройства в конечном счете привела великого писателя, несмотря на его религиозно-нравственную исходную позитивную позицию, к решительному отрицанию самых основ этого общественного устройства. Вместе со стариком на пароме («Воскресение») выступает Л. Толстой против законов дворянско-буржуазного общества, служащих средством порабощения и ограбления народных масс, и утверждает в своей сказке об Иване-дураке хотя и наивные, «христианско-анархические», но антибуржуазные, трудовые отношения между людьми.

Наоборот, у Достоевского критика социальных язв и пороков уживалась с защитой господствовавшего политического порядка, с провозглашением автором «Преступления и наказания», «Бесов», «Братьев Карамазовых» невозможности какого бы то ни было социального переустройства действительности.

Пафос обличения Л. Толстым эксплуататорских классов и его горячее сочувствие людям труда определили все более строгое соотнесение писателем создаваемых им персонажей с окружающими их обстоятельствами общественной жизни. Раскрытие «диалектики души» приобретало все более ярко выраженный социально-психологический характер, становилось могучим средством гневного разоблачения «верхов» тогдашней России и любовной обрисовки людей из народа.

Напротив, Достоевский в созданных им образах князя Валковского, Свидригайлова, Федора Павловича Карамазова и других отрицательных персонажей прямо отказывается от соотнесения характеров с обстоятельствами и апеллирует к якобы неизменной натуре человека.

Чтобы понять смысл свойственных Достоевскому противоречий и обусловленные ими сильные и слабые стороны его произведений, необходимо

остановиться на социальной природе этих противоречий, так как, естественно, у Достоевского, как и у других великих писателей, противоречия мировоззрения и творчества были плодом не только и не столько личных привязанностей и пристрастий, убеждений и заблуждений, сколько характеризовали сознание той массы людей, интересы которой оказались наиболее близкими Достоевскому, судьбы которой его особенно волновали.

Основной пафос творчества писателя, страстно протестовавшего против «лика» современного ему мира и в то же время нападавшего на революционеров и на социалистическое учение, своими корнями уходил в сознание той общественной группы, которая остро ощущала непрочность своего существования, стремилась к лучшей жизни, больше всего боясь, однако, каких-либо общественных потрясений, грозящих перевернуть, изменить привычные формы жизни. Достоевский был выразителем сознания городской мелкой буржуазии в стране с преобладающим крестьянским населением, которое так или иначе оказывало и не могло не оказывать на нее подспудного, а иногда и прямого влияния (вспомним, например, «Записки из Мертвого дома», сон Дмитрия Карамазова).

Кроме того, нужно иметь в виду, что Достоевский творил в весьма драматический период бурного развития капитализма и нарастания революционного движения, в период, когда бедные люди, страшась встающего перед ними призрака нищеты и социального дна, с болью и отчаянием протестовали против волчьих законов капитализма, против попрания человеческого достоинства бедняков, которым, как гоголевскому Поприщину, «нет места на свете». Однако Девушкины и Горшковы, Ихменевы и Мармеладовы, не зная исхода из выпавших на их долю страданий и не имея сил для борьбы, страшились общественных потрясений, сулящих им, по их представлению, перспективу соскользнуть за грань бедности в ту жестокую нищету, за которую, по словам Мармеладова, «и не палкой выгоняют, а метлой выметают из компании человеческой». Эта вторая сторона сознания «бедных людей» и определила то реакционное, что сосуществует в произведениях Достоевского с сильным, демократическим, гуманистическим началом его творчества, обусловленным прогрессивной стороной этого же сознания.

Итак, сила и слабость мировоззрения и творчества Достоевского в конечном счете определяются жизнью той массы людей, выразителем сознания которой был великий писатель.

Так же как стремление «дойти до корня», страстные поиски правды определили беспощадный реализм великого «адвоката стамиллионного земледельческого народа» — Л. Н. Толстого, а его кровная связь с крестьянскими массами, протест и отчаяние которых он заключил в своем уме и сердце, придали этому реализму исполинский размах, так и указанные нами сильные стороны мировоззрения адвоката «людей, живущих на чердаках и в подвалах», обусловили его проникновение во многие важнейшие закономерности современной ему общественной жизни, а его жаркое, болезненно чуткое приобщение к страданиям миллионов «униженных и оскорбленных» сделало его реализм таким напряженным, глубоко заглядывающим в тайники человеческой психики, так далеко видящим ужасные последствия капиталистического развития.

3

Понимание внутренней связи мировоззрения Достоевского с правдой и силой его реализма было бы недостаточно полным, если бы мы не учли особого характера идейного и творческого развития великого писателя.

При первом взгляде на это развитие может показаться, что оно знаменовалось полным отказом писателя от тех передовых идей, которых он придерживался в юности, и его безоговорочным приходом к реакционным позициям: петрашевец, исповедовавший, пусть, по его свидетельству, лишь в «райски-нравственном смысле» доктрины утопического социализма, он затем не только отходит от своих юношеских мечтаний, но в позднейший период своего творчества и всячески порочит их. Однако такое понимание было бы односторонним и неверным.

На самом деле, по мере все большего обострения противоречий русской жизни пореформенного периода и роста революционного движения, в мировоззрении и творчестве Достоевского усиливалась борьба между реакционными и прогрессивными тенденциями. Иначе и не могло быть у певца бедных людей, видевшего нищету и страдания народа в эпоху массового пореформенного разорения.

В эти годы в произведениях Достоевского вновь и вновь прорываются мечты о золотом веке (сны о счастливом человечестве в «Подростке», в ненапечатанных главах из «Бесов», в «Сне смешного человека»), знаменуя высокое романтическое стремление писателя к подлинно человеческой, прекрасной жизни. Наиболее художественно ярко и полно это стремление воплощено в «Сне смешного человека». Картины радостной и доброй жизни обитателей планеты, на которую попадает в своем сне «смешной человек», столь пленительны и кажутся столь возможными, что заставляют его, а вместе с ним и самого Достоевского, от души воскликнуть: «...я видел Истину, я видел и знаю, что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле. Я не хочу и не могу верить, чтобы зло было нормальным состоянием людей».

Отнюдь не ослабевает в эти годы и критический пафос Достоевского, который с потрясающей силой показал в «Братьях Карамазовых» «избы черные-пречерные», сбившихся у околицы погорельцев, плачущее «дитё» и не находил удовлетворяющего его положительного ответа на им же выраженный великий бунт против всего современного ему общественного устройства.

Для понимания остроты противоречий в сознании и творчестве Достоевского следует учитывать и то, что как ни старался писатель теоретически утвердить свои реакционные политические и религиозные взгляды, сделать это в живой художественной ткани своих произведений сколько-нибудь последовательно он не мог. Через все творчество Достоевского проходят образы несомненно милых, дорогих ему людей, которые в конечном счете не могут и не хотят примириться со страданием и унижением. Таковы Макар Девушкин, Нелли, Катерина Ивановна, Настасья Филипповна, Илюшечка, штабс-капитан Снегирев и даже такой положительный герой писателя, как Лев Николаевич Мышкин.

Больше того, даже в тех случаях, когда Достоевский прямо задавался целью воспеть смирение и опоэтизировать страдание, он неизбежно входил в противоречие с самим собой. То, что мог сделать Достоевский-публицист в своих публицистических статьях и речах, не мог сделать великий художник. Показателен в этом отношении образ Сонечки Мармеладовой: проповедуемая ею приниженная, рабская мораль совершенно заслоняется рассказом ее отца о великом и страшном самопожертвовании и самоотвержении Сони, раскрывающем подлинную судьбу бедного человека в капиталистическом обществе и вызывающем у самого писателя, как это явно ощущается в «Преступлении и наказании», гневное отношение к этому обществу и мучительную боль за положение в нем таких людей, как героиня романа.

Такое отношение к изображаемым характерам и судьбам людей составляет тот присущий Достоевскому пафос, который и вдохновляет его на создание предельно правдивых, реалистических страниц. Поэтому нельзя согласиться с тем, что каждый герой произведений Достоевского живет якобы только своей самостоятельной жизнью, как это утверждал, развивая концепцию полифоничности романов великого писателя, М. Бахтин[2], или что Достоевский, как пытался доказать О. Каус[3], лишь «хозяин дома», умеющий хорошо обойтись со своими различными гостями и не нуждающийся в произнесении последнего слова. Внутренний лиризм изображения, то, что Белинский находил у Гоголя и называл «субъективностью» писателя, играет в творчестве Достоевского отнюдь не меньшую роль, чем в творчестве Гоголя, и, во-первых, в значительной мере определяет направление и силу создаваемых им реалистических картин и образов, а во-вторых, придает последним тот отличительный характер, который у Достоевского сказывается в особо напряженной, страстной, взволнованной манере изображения.

Таким образом, если реакционные тенденции в мировоззрении Достоевского неизбежно определяли его отход от реализма, создание им вымученных и схематических картин и положений, то великая скорбь писателя о бедных людях, осознание им господствующих при капитализме бесчеловечных общественных отношений стимулировали проникновение Достоевского во многие важнейшие закономерности современной ему жизни и мощно содействовали созданию вдохновенных правдивых страниц. Именно на этих страницах изображаемые Достоевским вещи предстают в присущей им мере и с подходящей для них мерой оценки, т. е. так, как это необходимо, по известному указанию К. Маркса, для «творчества по законам красоты».

Наоборот, в тех случаях, когда Достоевский стремится утвердить неизменность господствовавшего в его время политического строя и воспеть золотые главы церквей, белые стены монастыря, русского инока, — художественная сила писателя иссякает, не находя в самой жизни питающего ее источника. Вместо художника-реалиста перед нами в этих случаях выступает скорее реакционный романтик с надуманно-выспренними декларациями типа поучений старца Зосимы или странника Макара Долгорукого.

Вопрос о романтизме и его роли в творчестве Достоевского чрезвычайно сложен.

Во-первых, необходимо помнить о наличии в творениях Достоевского именно реакционно-романтических тенденций, которые проявились еще в «Хозяйке», а затем многообразно сказывались в ряде последующих его произведений. Тут и отмечаемые исследователями Достоевского провиденциальные встречи в «Преступлении и наказании», и вторжение мистических картин и образов в художественную ткань «Братьев Карамазовых» (например, образ черта, показанного отнюдь не как галлюцинация Ивана), и уже упомянутые нами религиозно-церковные проповеди в «Подростке» и в «Братьях Карамазовых».

Во-вторых, нельзя недооценивать и прогрессивно-романтических мотивов в творчестве Достоевского. Об этих мотивах мы уже говорили, указывая на сны о счастливом человечестве в «Подростке», «Бесах» и особенно в «Сне смешного человека».

---

[2] М. М. Бахтин. Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929.
[3] O. Kaus. Dostoyewski und sein Schicksal. Berlin, 1923.

4

Для понимания роли прогрессивных тенденций в сознании и творчестве Достоевского при создании им подлинно реалистических страниц нужно иметь в виду два типа реалистического изображения, к которым он обращается в своих произведениях.

Основной обязательный признак всякого реализма — изображение типичных характеров в типичных обстоятельствах — воплощается у Достоевского как в прямом соотнесении показываемых писателем типичных характеров с типичными обстоятельствами, которые их непосредственно окружают и заставляют действовать, так и в косвенном соотнесении рисуемых характеров с определенной идейно-нравственной атмосферой, в которой опосредствованно проявляются важные, существенные тенденции общественного развития.

Первый тип реалистического изображения наиболее распространен и характеризует весьма многих художников. Можно, например, сослаться на таких различных писателей, как Салтыков-Щедрин и Л. Толстой.

Чтобы раскрыть типичную для пореформенного периода русской жизни социальную и духовную деградацию поместного дворянства, Салтыков-Щедрин рисует вырождение головлевского рода в причинном обосновании этого распада «корнями» головлевской жизни.

Прострацию и маразм Владимира Михайловича Головлева, фиктивную жизнедеятельность Арины Петровны, духовное опустошение Степана и Павла, омерзительный эгоизм и распад сознания Иудушки, смертельную агонию «головлят», подводящую итог всему выморочному существованию головлевского рода, Салтыков-Щедрин последовательно показывает в их обусловленности конкретными социальными обстоятельствами, непосредственно определяющими именно в этой общественной среде закономерность фиктивной жизнедеятельности, маразма, гниения, смерти.

В равной степени, но своими особенными средствами, делая раскрытие «диалектики души» действенным и своеобразным способом социального анализа, Л. Толстой изображает в «Воскресении» судьбы и характеры своих героев в тесной связи с условиями жизни господствовавших эксплуататорских кругов, с одной стороны, и условиями жизни, созданными в конце прошлого века для разоренного, находящегося перед лицом бездомной жизни и голодной смерти народа,— с другой.

Характеры Нехлюдова, Катерины Масловой, сенаторов, судей, губернаторов и других представителей высших общественных кругов, различные типы революционеров и типы крестьян постигаются в «Воскресении» в их истинном и полном смысле только в этой четко обозначенной в романе связи с непосредственно их обусловливающими обстоятельствами социальной жизни.

Подобное прямое соотнесение характеров с непосредственными обстоятельствами их жизни занимает немалое место и в произведениях Достоевского, начиная от изображения им характеров и жизненной обстановки Макара Девушкина, Вареньки Доброселовой, Горшкова и Покровского в романе «Бедные люди» и кончая изображением характеров и жизненной обстановки семьи штабс-капитана Снегирева в романе «Братья Карамазовы».

Такое реалистическое изображение Достоевским бедных людей и их судьбы всячески стимулировалось и согревалось великой болью писателя за положение этих горемычных страдальцев в современном ему обществе, стремлением к человеческому счастью.

Другой же тип реалистического изображения, встречаемый у Достоевского и сказывающийся в косвенном соотнесении типических характеров с существенными тенденциями общественного развития, в основном определялся пониманием трагического разъединения людей в условиях капитализма, пламенным осуждением индивидуализма и эгоцентризма.

Косвенное соотнесение характеров с обстоятельствами при изображении следствий капиталистического развития наметилось в русской литературе еще в 30-е годы прошлого века. Уже в образе пушкинского Германна, названного Достоевским истинно петербургским типом, проявилось то веяние времени, которое знаменовалось распространением духа буржуазного авантюризма, «наполеонизма».

Этот дух буржуазного авантюризма и характеризовал военного инженера, стремящегося проникнуть в тайну трех карт и попирающего во имя обогащения и честь, и любовь, и совесть.

Вслед за Германном позднее, в 60-е годы, в двух замечательных романах предстанут новые носители философии наполеонизма, в которых получат свое преломление все более обнажавшиеся закономерности развития капитализма: сам Наполеон, нарисованный гениальным создателем «Войны и мира», и бывший студент, задавленный бедностью, Родион Романович Раскольников, герой «Преступления и наказания».

Прибегая ко второму типу реалистического изображения, Достоевский обычно делает главным средством этого изображения эмоциональное раскрытие вынашиваемой его героем идеи, за которой явственно ощущается определенная интеллектуально-нравственная атмосфера, те подспудные процессы, которые эту идею и вызвали к жизни. Так, в частности, поступает писатель и при создании образа Раскольникова.

Достоевский соотносит характер Раскольникова не столько с непосредственно окружающими героя романа обстоятельствами, с конкретной обстановкой его жизни, сколько с воздействующими на него определенными тенденциями общественного развития. В свое время такое соотнесение характеров с обстоятельствами не было понято даже Писаревым, который специально подчеркнул в статье «Борьба за жизнь», что «теория» Раскольникова «не имела никакого заметного влияния на совершенное убийство», что единственной настоящей причиной этого убийста была якобы только и исключительно нищета «задавленного обстоятельствами» бывшего студента.

Подобный взгляд на дело совершенно несостоятелен. Напротив, утверждение «сверхчеловека», «законодателя», которому «все позволено», и уподобление народных масс стаду «тварей дрожащих» были закономерным следствием развития буржуазного сознания, отражали бесчеловечные законы капитализма с его войной всех против всех и знаменовали то страшное направление развития, которое в последующем историческом ходе событий проявится в чудовищной теории и практике фашизма с его «избранными» личностями, народами, расами.

Изображение Достоевским предельных следствий и проявлений индивидуалистического, эгоцентрического сознания, порождаемых развитием капитализма,— следствий и проявлений, которые ясно обозначатся лишь позднее, в эпоху империализма, имеет огромное познавательное значение. Чтобы понять это значение и по достоинству оценить тот второй тип реалистического изображения, о котором мы говорили и к которому так охотно обращался Достоевский, необходимо припомнить одно из замечательнейших положений Белинского. Указывая на то, «что в разгаре процесса часто особенно бросаются в глаза именно те явления, которые, по окончании процесса, должны исчезнуть, и часто не видно именно того,

что впоследствии должно явиться результатом процесса» [4], Белинский высоко оценивал тех людей, кто умеет осмыслить истинное направление и результаты общественного развития. Одна из существенных черт реализма Достоевского и заключалась в том, что писатель, показывая современные ему проявления духа буржуазного индивидуализма и авантюризма, отнюдь не ограничивался этим, а старался уяснить перспективы дальнейшего развития буржуазного сознания, тот предел, к которому оно идет. Какой, например, огромный символический смысл имеют сны-галлюцинации Раскольникова в эпилоге «Преступления и наказания», образно раскрывающие трагизм мирового разъединения людей, которое представлялось Достоевскому именно пределом развития духа индивидуализма и эгоцентризма.

В этих снах предстают мучительные картины какого-то чудовищного распада человеческой жизни, якобы явившегося следствием «неслыханной и невиданной моровой язвы»: люди «не понимали друг друга», «не могли согласиться, что считать злом, что добром», «дрались и резались», «убивали друга друга в какой-то бессмысленной злобе». Достоевский указывает на тот особый смысл, который имели эти сны для Раскольникова, хотя они и казались герою романа лишенными всякого смысла: «Раскольникова,— пишет Достоевский,— мучило то, что этот бессмысленный бред так грустно и так мучительно отзывается в его воспоминаниях, что так долго не проходит впечатление этих горячечных грез».

Хотя Достоевский взрывает теорию сверхчеловечества, стоя на религиозных позициях, тем не менее самый взрыв этой теории способствует обнажению бесчеловечности и трагизма индивидуалистического эгоцентрического сознания, являющегося, как показывал Достоевский, философской и психологической почвой для преступления.

Люди самых различных склонностей и стремлений, проникаясь философией индивидуализма, становятся или могут стать, подчеркивает Достоевский, преступниками. Это, по мысли писателя, закон, который проявляется не только в таких низменных себялюбцах, как князь Валковский, Лужин, Свидригайлов, Ламберт, старик Карамазов, Смердяков, но и в таких людях с гуманистическим сознанием, как Раскольников и Иван Карамазов.

5

Верно понимая тенденции современного ему общественного развития, Достоевский правильно оценивал некоторые стороны этого развития. Это постижение Достоевским путей и результатов развития буржуазного сознания, обостренное его огромным страданием за судьбы все более духовно разъединяемого при капитализме человечества, не раз вступало в противоречие с отдельными творческими замыслами писателя, определяя окончательный характер их осуществления подчас явно вопреки его политическим и религиозным взглядам и симпатиям. Речь опять-таки идет, конечно, не о мнимых противоречиях между методом и мировоззрением, между художником и мыслителем, а о действительных противоречиях в сложном сознании Достоевского.

В качестве примера можно указать на противоречие между первоначальным замыслом и окончательным творческим воплощением его в таком романе, как «Идиот», который должен был характеризоваться не только и даже не главным образом трагическим содержанием.

---

[4] В. Г. Белинский. Взгляд на русскую литературу 1846 года.— Полное собрание сочинений, т. X. М., 1956, стр. 20.

В «Идиоте», рисуя «положительно прекрасного человека», русского Дон-Кихота, «рыцаря бедного», Достоевский хотел показать могучее и победоносное вторжение света в тьму. Однако осмысление и оценка писателем закономерностей жизни в современном ему обществе сделали такое разрешение темы невозможным. В результате оказалось, что не Лев Николаевич Мышкин разгоняет тяжелый и страшный мрак, окутавший жизнь окружающих его людей, а, наоборот, этот мрак поражает безумием самого Мышкина.

То обстоятельство, что, во-первых, роман осложнен мотивом трагической вины героя, устремившегося от любви-страдания к любви-свету и желающего, чтобы ему «простили» его возможное счастье с Аглаей, и что, во-вторых, как это справедливо отметил А. М. Горький, автор романа искал своего русского Дон-Кихота не там, где он исторически был,— рассматриваемого нами существа дела не меняет и не снижает основного значения «Идиота» как романа, показывающего неизбежную в дворянско-буржуазном обществе конца прошлого века закономерность трагедии человечности, красоты и любви.

6

Анализ связи мировоззрения и творчества Достоевского позволяет сказать, что реалистическое изображение в большой степени зависит не только от таланта писателя, но и от его мировоззрения, от его знания жизни и степени правильного понимания ее.

Понятно, что, не имея художественного дарования, нельзя создать художественного произведения. Но понятно и то, что писатель, обладающий художественным дарованием, не создаст ничего сколько-нибудь значительного, если он не понимает действительных закономерностей общественного развития и не воодушевлен так или иначе прогрессивными идеями в какой-либо важной для человечества области.

Огромная значимость и сила произведений тех великих писателей, которые придерживались реакционных политических взглядов, объясняется, следовательно, не тем, что эти произведения создавались вопреки мировоззрению их творцов, а тем, что в данных случаях с реакционными сторонами мировоззрения вступали в борьбу другие, прогрессивные стороны его и что эти прогрессивные стороны оказывались, в общей сложности, весьма существенными.

Таким образом, внимание к идейному росту писателей, к глубокому изучению ими жизни, к непрестанному развитию и обогащению их ума и сердца должно быть неослабным, так как высокая передовая идейность всегда помогает подлинным художникам сильно и страстно воспроизводить правду жизни, а реакционные идеи, напротив, отрывают писателей от питательных источников их творчества и обескровливают те образы и картины, в которых эти идеи сказываются.

Великий пример тому — творческая судьба Достоевского.

Б. А. БЯЛИК

ДОСТОЕВСКИЙ И ДОСТОЕВЩИНА В ОЦЕНКАХ ГОРЬКОГО

1

Во всей мировой литературе трудно найти другого художника слова, который вызывал бы к себе столь сложное отношение, как Достоевский. И Белинский, бывший свидетелем его дебютов, и Добролюбов, заставший начало второго периода его творчества, и Щедрин, наблюдавший весь его литературный путь,— высказывали очень различные, как будто взаимно исключающие суждения о нем. В их представлении Достоевский был и одним из крупнейших последователей Гоголя, и писателем, отходящим от реализма. Они видели в нем и великого гуманиста, и выразителя болезненных человеконенавистнических настроений. Но, пожалуй, ни у кого отношение к Достоевскому не имело столь сложного характера, как у Горького. Можно без всякого преувеличения утверждать, что ему принадлежат и самые отрицательные, и самые восторженные оценки этого писателя.

К писателям-мещанам отнес Горький Достоевского в 1905 г. в «Заметках о мещанстве», раскрывая социальный вред проповеди терпения и пассивности. О «бесплодности» его творчества, о том, что оно, закрепляя в памяти читателя лишь отрицательные стороны жизни, лишь стихийное и темное, может заразить пессимизмом и мистицизмом,— говорил Горький в 1909 г. в каприйских лекциях. Известны его выступления против пропаганды «карамазовщины» в 1913 г.— выступления, которые были расценены враждебно настроенными к Горькому буржуазными литераторами как призыв «запретить» Достоевского. Известны и многие высказывания Горького о Достоевском, относящиеся к советской эпохе, например в докладе на Первом съезде советских писателей, где сказано, что Достоевского как личность, как «судью мира и людей» очень легко представить в роли средневекового инквизитора. Но наряду с такими оценками, в самом непосредственном соседстве с ними, у Горького есть и другие, отводящие Достоевскому одно из первых мест в мировой художественной литературе. Та часть «Заметок о мещанстве», в которой содержится критика Достоевского, начинается словами: «Толстой и Достоевский — два величайших гения, силою своих талантов они потрясли весь мир, они обратили на Россию изумленное внимание всей Европы, и оба встали, как равные, в великие ряды людей, чьи имена — Шекспир, Данте, Сервантес, Руссо и Гете» [1]. В тех же самых каприйских лекциях, где говорится о «бесплодности» и реакционности таланта Достоевского, есть слова, которые содержат необычайно высокую оценку социального пафоса Достоевского — слова о нем как о выразителе мук и страданий народа: «Должен был явиться человек, который воплотил бы в своей душе память о всех этих муках люд-

[1] М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 23, стр. 352 (в дальнейшем ссылки на это издание даются в данной статье в самом тексте).

ских и отразил эту страшную память — этот человек Дос[тоевский]» [2]. В 1913 г., уже готовясь к выступлениям против пропаганды «карамазовщины», Горький заявлял в одном из писем: «Мы живем в XX веке, в стране, где литературу создавали Пушкин, Толстой, Достоевский» [3]. А в докладе на I съезде советских писателей, перед тем, как сопоставить Достоевского с инквизиторами средневековья, Горький говорил: «Гениальность Достоевского неоспорима, по силе изобразительности его талант равен, может быть, только Шекспиру» (т. 27, стр. 314).

Как совмещались в суждениях Горького столь различные оценки одного и того же писателя? Может быть, это объяснялось тем, что Горький считал возможным оценивать идейное содержание творчества Достоевского независимо от художественного его значения? Но, не говоря уже о том, что Горький никогда не отрывал до такой степени идейной оценки от эстетической,— даже приведенные суждения свидетельствуют о том, что дело обстояло совсем иначе. Сложность отношения Горького к Достоевскому, как и отношения к нему революционных демократов, объяснялась сложностью самого творчества этого писателя — его идейных и эстетических позиций. В суждениях Горького о Достоевском это усугублялось еще тем, что Горький часто имел в виду не столько самого Достоевского, сколько влияние его традиций на литературу XX столетия и восприятие его идей буржуазной интеллигенцией нового времени. Иными словами, Достоевский часто рассматривался Горьким преимущественно в том плане, в каком выяснялась его ответственность за достоевщину, за систему реакционных идей, принятую на вооружение — пусть и в измененном, «модернизированном» виде — новейшими «отреченцами» от революционных идей. Это отчетливо проявилось уже в горьковских «Заметках о мещанстве», в центре которых — широко охарактеризованный тип мещанина, стремящегося примирить все противоречия жизни и мобилизующего для этой цели все и всякие проповеди смирения и пассивности.

Оговоримся: «Заметки о мещанстве» Горького — явление сложное: здесь наряду с верными и глубокими суждениями были высказаны и такие, с которыми нельзя согласиться, например следующее: «Вся наша литература — настойчивое учение о пассивном отношении к жизни, апология пассивности» (т. 23, стр. 354). Сам Горький опроверг это, сделанное в пылу полемики заявление многими своими суждениями (высказанными и до и после «Заметок о мещанстве») о Пушкине, Герцене, Толстом, Чехове и других русских писателях. Однако было бы ошибкой отождествлять с такого рода несправедливыми заявлениями основные выводы «Заметок о мещанстве», в частности те, которые были связаны с оценкой религиозно-философской проповеди Толстого и Достоевского. Известно, что в своих письмах к Горькому В. И. Ленин высоко оценил «Заметки о мещанстве» как своеобразный жанр публицистики. Известно и другое: уже в 1906 г. в работе «Победа кадетов и задачи рабочей партии» В. И. Ленин иронически отозвался о том вое, который был поднят Бердяевым и другими ренегатами в связи с тем, что Горький назвал двух великих писателей «идеологами мещанства» [4]. Нет ни малейших оснований брать под сомнение основной смысл «Заметок о мещанстве», направленный против мещанского строя души и против тех идеологов, которые служат реакции прямо и «косвенно — проповедью терпения, примирения, прощения, оправдания...» (т. 23, стр. 354).

---

[2] М. Горький. История русской литературы. М., 1939, стр. 251.

[3] Письмо А. М. Горького к Ф. Г. Ласковой от 29 мая 1913 г. (Архив А. М. Горького).

[4] См. В. И. Ленин. Сочинения, т. 10, стр. 220.

Характерно, что борьба Горького против реакционных идей Достоевского особенно обострялась в моменты подъемов революционного движения, когда надо было преодолевать все духовные преграды на пути развивающейся революционной энергии масс, все идеи и учения, способные ослабить веру в победу революции. Так было в 1905 г.; так было и в период нового революционного подъема, в 1912—1913 гг. Посылая В. П. Кранихфельду для опубликования в журнале «Современный мир» воспоминания польского политического деятеля Симона Токаржевского, отбывавшего каторгу вместе с Достоевским и критически к нему относившегося, Горький писал: «Мне кажется, что в наше время роста зоологического национализма освещение личности одного из основоположников этого настроения — вполне уместно и своевременно» [5]. Кранихфельд усомнился в целесообразности публикации этих воспоминаний, считая, что «при обострении в наши дни национальных вопросов, перевод заметки Токаржевского о Достоевском только подольет масла в огонь...» [6]. Ответ Горького представляет исключительно большой интерес — он объясняет, почему в то время столь важное место в публицистике и в художественном творчестве Горького заняла полемика с идеями Достоевского. «Не понимаю Вашего выражения «подливать масла в огонь», что же Вы,— думаете погасить начинающийся пожар молчанием о нем? С Вашим суждением о Достоевском я, конечно, тоже не согласен: это его «философиею» питается современная реакция в сторону индивидуализма и нигилизма, именно на ней базируется весь «внутренний» враг демократии: пришла пора выступить против достоевщины на всех ее пунктах» [7]. В сентябре 1912 г. Горький сделал в одном из своих писем следующее замечание о Достоевском: «Ох, пора осветить эту мрачную фигуру светом ясным!» [8].

О главных выступлениях Горького против достоевщины (его статьях «О карамазовщине» и «Еще о карамазовщине», появившихся в сентябре 1913 г.) и о той ожесточенной идейной борьбе, которая вокруг них разгорелась, написано уже достаточно много. Здесь стоит добавить к известным фактам некоторые новые подробности, выясняющиеся из неопубликованных материалов.

О том, что Художественный театр готовит постановку «Бесов», Горький впервые узнал, по-видимому, от Л. М. Леонидова, когда в июле 1913 г. встретился с ним в Италии, в Римини, и читал ему свою пьесу «Зыковы». Горький сразу же высказал резко отрицательное отношение к «затее» театра. Уже первое обращение Художественного театра к творчеству Достоевского (постановка «Братьев Карамазовых», осуществленная в 1910 г.) не могло не вызвать отрицательного отношения со стороны Горького. Но тогда он не счел необходимым выступить с публичным протестом. Другое было теперь, когда театр обратился к наиболее реакционному в политическом отношении роману Достоевского «Бесы» и, главное, когда «пришла пора выступить против достоевщины на всех ее пунктах». Вернувшись в Россию, Л. М. Леонидов рассказал о беседе с Горьким В. И. Немировичу-Данченко, и тот сразу отправил Горькому телеграмму, в которой говорилось: «Приношу благодарность за обещание прислать пьесу. Мне передали

[5] Письмо А. М. Горького к В. П. Кранихфельду, конец декабря 1911 г.— 2 января 1912 г. (Архив А. М. Горького).

[6] Письмо В. Б. Кранихфельда к А. М. Горькому от 7 января 1912 г. (Архив А. М. Горького).

[7] Письмо А. М. Горького к В. П. Кранихфельду от 29 января 1912 г. (Архив А. М. Горького).

[8] Письмо А. М. Горького к А. В. Амфитеатрову от 25—27 сентября 1912 г. (Архив А. М. Горького).

ваш взгляд на Достоевского. Позвольте вам написать письмо» [9]. Горький ответил: «Очень жду вашего письма по этому поводу» [10].

Еще до получения письма от Немировича-Данченко Горький высказал в одном из писем сожаление о том, что обещал свою пьесу Художественному театру: «Сердце мое не лежит к этому мрачному учреждению, где показывают голого Достоевского и где законодателем является Немирович, «заказывающий» такие штуки, какова «Катерина Ивановна»...» [11]. Но Горький все же не хотел брать назад свое обещание до «переговоров» с Немировичем-Данченко. Даже называя Художественный театр той поры «мрачным учреждением», он слишком высоко его ценил, чтобы предпринять что-либо против него до полного выяснения необходимости этого. И вот пришло письмо от Немировича-Данченко: ссылаясь на то, что на такую тему надо было бы написать целую статью, он вообще отказывался от мысли пояснить свою позицию до спектакля. Письмо это вызвало у Горького чувство недоумения и протеста. Он написал Немировичу-Данченко, что меняет отношение к нему как к театральному деятелю и берет назад свою пьесу из Художественного театра. «Инсценировку произведений Достоевского,— указывал он в этом письме,— я считаю делом общественно вредным и, если бы я был в России, то непременно попытался бы возбудить в обществе протест против Ваших опытов, будучи убежден, что они способствуют разрушению и без того не очень здоровой общественной психики. Может быть, я попробую сделать это отсюда» [12].

16 сентября 1913 г. Горький, уже отправивший свою статью «О карамазовщине» в газету «Русское слово», писал редактору этой газеты: «...я глубоко убежден, что проповедь со сцены болезненных идей Достоевского способна только еще более расстроить и без того нездоровые нервы общества. «Русское слово» сделает, на мой взгляд, очень хорошее и необходимое дело, поставив ребром вопрос о социально-педагогическом значении проповеди Достоевского. Вл. Ивановича Немировича-Данченко я известил о том, что попытаюсь протестовать против его затеи» [13]. Тогда же Горький писал Е. К. Малиновской: «Ох, было бы очень хорошо, если бы вы, собрав несколько человек, убедили их протестовать против инсценировки «Бесов»! К чему сводится воспитательное значение театра, что могут внушить «Бесы» юношеству? А взрослым — только нервы расстроят. Пишите — протестуем! И — в «Русское слово»! [14]. Такова предыстория появления статей Горького о «карамазовщине». Эта предыстория показывает величай-

---

[9] Горький привел этот текст в письме к Н. А. Румянцеву от 29 августа 1913 г. (Архив А. М. Горького). Л. Леонидов в письме к Горькому, полученном им в конце августа 1913 г., сообщал, что передал мнение Горького о «Бесах» Немировичу-Данченко и сам высказался против этой постановки. Леонидов писал, что, по заверениям Немировича-Данченко, в инсценировку не войдет политическое содержание «Бесов» и что она будет названа поэтому «Николай Ставрогин». Посмотрев 7 февраля 1914 года «Николая Ставрогина» в Художественном театре, Горький говорил в одной из бесед: «Я помню, писали, что в инсценировку не войдет «политический» элемент романа. Ну, а разве нет «политики» в сцене Ставрогина с Шатовым? На полотно «Ставрогина» попали самые мрачные краски «Бесов»...» («Утро России», 15 февраля 1914 г.).

[10] Письмо А. М. Горького к В. И. Немировичу-Данченко от 30 августа 1913 г. (Архив А. М. Горького).

[11] Письмо А. М. Горького к А. П. Ладыжникову от 29 августа 1913 г. (Архив А. М. Горького).

[12] Письмо А. М. Горького к В. И. Немировичу-Данченко, начало сентября 1913 г. (Архив А. М. Горького).

[13] Письмо А. М. Горького к Ф. И. Благову от 16 сентября 1913 г. (Архив А. М. Горького).

[14] Письмо А. М. Горького к Е. К. Малиновской от 12 сентября 1913 г. (Архив А. М. Горького).

шую принципиальность Горького, который, несмотря на свои глубоко дружеские чувства ко многим деятелям Художественного театра и несмотря на свое огромное уважение к этому театру в целом, решил протестовать сам и возбудить общественный протест против готовящегося спектакля, идеологическая вредность которого была ему ясна.

Поскольку выступления Горького против достоевщины приобретали особенную остроту в периоды революционных подъемов, естественно было бы ожидать таких выступлений и в пору свершения Октябрьской социалистической революции. Но в это время Горький занимал неверную политическую позицию, помешавшую ему сразу же понять все великое историческое значение происходивших событий. Характерно, что в этот период Горький проявлял в отдельных своих высказываниях склонность к идеализации Достоевского, чего никогда не было прежде и никогда не повторялось позднее. Он снова развернуто выступил против достоевщины в 30-е годы, в пору социалистического наступления по всему фронту. В ряде статей и особенно широко в докладе на I съезде советских писателей Горький раскрыл вредность реакционных идей Достоевского и отметил то влияние, которое они оказали на реакционных писателей Западной Европы и Америки XX столетия. Таким образом, борьба против достоевщины была одной из важных составных частей всей боевой литературно-критической деятельности Горького. Она занимала очень важное место и в его художественном творчестве. Каково же значение этой борьбы для нас сегодня?

2

Цель настоящей статьи — ввести в разработку темы «Горький и Достоевский» некоторые новые материалы, позволяющие дополнить и уточнить отдельные наблюдения, сделанные ранее исследователями, обращавшимися к этой теме, в том числе и автором этих строк [15]. Материалы эти позволяют, в частности, разграничить отношение Горького к Достоевскому и его отношение к достоевщине, что прежде нередко смешивалось, либо же слишком отрывалось одно от другого. Вопрос этот требует полной ясности и определенности, так как именно здесь скрыт корень многих ошибок, связанных и с идеализацией Достоевского, и с попытками его «изничтожения». Нельзя все творчество Достоевского, со всеми его противоречиями и трагическими метаниями, отождествлять с его философской и религиозной проповедью, нельзя ставить этого гениального художника в один ряд с его эпигонами, сумевшими воспринять от него — да и то в упрощенном и вульгаризированном виде — лишь самые реакционные идеи и выводы. Но неправомерно и другое. Каждый раз, когда период «проработки» Достоевского сменялся у некоторых литературоведов периодом юбилейного захлеба (а сколько таких смен мы уже наблюдали!),— возникало стремление снять с Достоевского ответственность за достоевщину, отделить систему реакционных и вредных идей (отнюдь не переставших быть реакционными и вредными в наши дни) от их творца и носителя. И каждый раз при этом возникали сомнения в том, прав ли был в своих оценках Достоевского Горький, не оказался ли он слишком субъективным критиком.

Возражения против горьковских суждений о Достоевском шли примерно по следующим линиям. Горький называл «Записки из подполья», в ко-

---

[15] Б. А. Бялик. Борьба Горького-художника против реакционных идей Достоевского.— «Горьковские чтения. 1949—1950». М., 1951.— Часть этой статьи включена — с дополнениями и исправлениями — в настоящую работу.

торых он видел одно из центральных произведений Достоевского, «евангелием индивидуалистов». Но разве «подпольный» человек был героем Достоевского, а не его противником, разве Достоевский не страшился «подпольных» начал в людях и не боролся против обособленности и изоляции человеческой личности? Горький отвергал в творчестве Достоевского поэтизацию кротости, идею очистительной силы страдания, пафос жалости к маленьким, униженным, смиренным людям. Но разве эти особенности Достоевского не были связаны с гуманизмом всей русской литературы XIX в. — со «Станционным смотрителем» Пушкина, «Шинелью» Гоголя и т. д.? Горький, ссылаясь на таких героев, как Иван Карамазов, и обращая против самого Достоевского тот упрек, который он бросал революционным демократам, уличал его в «нигилизме», в анархическом «неприятии» мира. Но ведь, с одной стороны, Достоевский страстно спорил с Иваном Карамазовым и ему подобными, а с другой — как же отрицать силу протеста, заложенную в этих его героях, в самом их «нигилизме»? Таковы основные возражения против горьковских суждений о Достоевском. После того, как Горький выступил с докладом на I съезде советских писателей, один из исследователей Достоевского написал письмо Алексею Максимовичу, в котором решительно возражал против сделанных в этом докладе выводов о творчестве «жестокого таланта». Вместе с письмом этот литератор отправил Горькому свою книгу о творчестве Достоевского; в письме говорилось, что книга эта — ответ на горьковские суждения о Достоевском, опровержение их.

Неизвестно, как отнесся Горький к этому письму и к этой книге (в архиве писателя не сохранилось копии ответного письма, если оно вообще было им послано), но известно, что отношения своего к Достоевскому Горький не изменил. Во второй статье цикла «Литературные забавы» (январь 1935 г.) он отрицательно оценил ту литературу, которая «берет человека, противопоставляя его миру, обществу, среде, и берет его утешительно пестреньким, одновременно совмещающим в себе честное и подлое, глупое и хитрое, берет его как нечто, за власть над чем — по Достоевскому — борются «бог и дьявол»» (т. 27, стр. 259). Здесь же Горький писал о том, что индивидуалисты считают себя мучениками за грехи всех людей и что эта роль тем более возвышает их в собственных глазах, чем более часто они слышат «о «великих страдальцах за людей», например, о Гоголе. Достоевском и других этого ряда» (т. 27, стр. 262). Та же мысль была развита Горьким еще позднее в наброске неоконченной статьи, где осуждена «идея спасительности страдания», которая, перейдя из литературы в быт, «служит мотивом для возбуждения пассивного сострадания к людям «униженным и оскорбленным», для подачи им словесной милостыни и, попутно, возбуждает в них хвастовство и кокетство пережитыми муками» [16].

Как видим, в суждениях последних лет Горький не изменил своих взглядов на Достоевского. Но он и не должен был изменять их. При всех допущенных им заострениях, объяснявшихся накалом той борьбы, которую он вел с современной ему литературной реакцией, его отношение к Достоевскому было в своей основе совершенно правильным и не требовало пересмотра. Помещая в сборнике «Статьи 1905—1916 гг.» отрывок из «Заметок о мещанстве», Горький писал в предисловии, что его порицали не за оценку мещанства как строя души, а за отрицательное отношение к Толстому и Достоевскому как социальным педагогам, и при этом замечал: «Я знаю, что отношение это выражено в резких формах, и, если б я писал на эту тему теперь,— я нашел бы более мягкие, а, может быть —

---

[16] «Архив А. М. Горького», т. III. М., 1951, стр. 249.

и более убедительные слова. Но, по существу, мое отношение к социальной педагогике Достоевского и Толстого не изменилось и не может измениться... Подобные проповеди (покорности и терпения — *Б. Б.*) органически враждебны мне, и я считаю их безусловно вредными для моей страны»[17]. Горький, действительно, нашел позднее более «мягкие» слова для оценки Льва Толстого, но свое отношение к Достоевскому он продолжал, как правило, выражать «в резких формах». Эти заостренные формы выражения не должны мешать нам видеть правильное и ценное существо позиции Горького, как они не помешали увидеть это существо В. И. Ленину, как они не помешали всей передовой общественности активно выступать в поддержку горьковских оценок Достоевского и против тех оговорок, «поправок» и «уточнений», при помощи которых «доброжелатели» Горького хотели лишить эти оценки их революционного духа. «Резкость» Горького прямее вела к истине, чем «мягкость» этих «доброжелателей».

Два исторических кризиса определили собою содержание творчества Достоевского: во-первых, тот крах различных форм буржуазного и мелкобуржуазного социализма, который произошел после поражения революции 1848 года и который охарактеризован В. И. Лениным в статье «Памяти Герцена», и, во-вторых, та буря чувств отчаяния и протеста, которую породила эпоха наступления капитализма в России, особенно после 1861 года, и которая охарактеризована в статьях В. И. Ленина о Льве Толстом. Первый кризис Достоевский пережил и отразил в своем творчестве совершенно иначе, чем Герцен, а второй — иначе, чем Толстой. Можно сказать, что Герцен и Достоевский, начав с очень близких друг к другу исходных позиций (близких, но не единых, ибо воззрения молодого Достоевского соприкасались с наиболее реакционной формой «социализма», именно — с «христианским социализмом»), пришли к прямо противоположным идейным итогам. Необходимо отметить, что в представлении Горького Достоевский и Герцен были антиподами. Уже в каприйских лекциях Горький противопоставил тому пониманию личности, которое было характерно для Достоевского,— совершенно иное, герценовское, рассматривающее личность как силу не разрушительную, а «организующую», ценную своей связью с социальной средой. В 1912 г., говоря в одном из писем о двух группах русских писателей,— о той, которая стремилась возбудить активное отношение к жизни, и о той, которая призывала к пассивности,— Горький открыл первый список Герценом, а второй — Достоевским[18]. В 1914 г., в одной из бесед, он говорил: «Не с Достоевским, а с Пушкиным, с Герценом должны мы быть. Вот наше спасение, вот что мы приобрели в ходе своего развития»[19]. Для такого противопоставления были весьма серьезные основания.

В трагические июльские дни 1848 года Герцен говорил, что гибель прежних революционных верований и надежд заставляет одних еще сильнее уцепиться за эти надежды и верования, находя «в самой безнадежности утешение», а других — стать трезвее, вырвать с корнем свои «отроческие упованья» и отдать их «под суд неподкупного разума». «Что лучше?» — спрашивал Герцен. И отвечал: «Мудрено сказать. Одно ведет к блаженству безумия. Другое — к несчастию знания»[20]. Сам Герцен избрал, как известно, второе: он потребовал, чтобы внутри человека постоянно работали революционный трибунал и гильотина, уничтожающие все

[17] М. Горький. Статьи 1905—1916 гг. Изд. 2. Пг., 1918, стр. 3.

[18] Письмо А. М. Горького к В. Л. Львову-Рогачевскому от 29 октября 1913 г. (Архив А. М. Горького).

[19] «У Горького».— «Утро России», 15 февраля 1914 г.

[20] А. И. Герцен. Собрание сочинений в тридцати томах, т. VI. М., 1955, стр. 44.

прошедшее, отжившее, ложное. Один из персонажей романа Достоевского «Идиот» повторил мысль Герцена, чуть перефразировав ее: «Лучше быть несчастным, но *знать,* чем счастливым и жить... в дураках» (VI, 458). Казалось бы, Достоевский должен был присоединиться к этой точке зрения: ведь он яростно боролся против «слепого оптимизма». Однако он искал совсем иного решения вопроса. Достоевский считал, соглашаясь в этом с Н. Н. Страховым, что скептицизм Герцена был не переходной ступенью к новому подъему его революционного сознания, а тупиком, разоблачившим беспочвенность герценовской революционности и всякой революционности вообще. Тот трибунал, который постоянно работал в сознании Достоевского, был иной, чем у Герцена: это был не временный скептицизм человека, переходившего от старых революционных идей к новым, еще более революционным, а пессимизм человека, который сначала разуверился в самой возможности изменения мира, а затем пришел к убеждению, что всякая попытка его изменения принесла бы только хаос и ужас [21]. В конце концов Достоевский усматривал выход не в том, чтобы «быть несчастным, но знать», а в том, чтобы уподобляться блаженно-безумному князю Мышкину и искать «в самой безнадежности утешение».

Достоевский одним из первых русских писателей показал, и показал с огромной силой, хищнический характер начинающейся буржуазной эры; это было его исторической заслугой, с которой связаны все самые сильные стороны его творчества. Но, показав, что власть буржуазии, власть денег будит животные, звериные начала в людях, Достоевский оказался сам настолько подавленным отрицательными впечатлениями от капиталистической действительности, что пришел к выводу о прирожденности этих звериных, животных начал, о том, что они не могут быть устранены путем изменения общественного устройства, что только религия, только смирение, только очистительная сила страдания могут «обуздать» эти начала в людях. Потому-то и разочарование в утопическом социализме превратилось у Достоевского в отречение от социализма вообще. Когда он указывал на то, что революция, которую готовили лучшие люди прошлого века, могла оказаться и оказалась лишь буржуазной революцией и что идея свободы, равенства и братства обернулась на деле полным господством денег,— он был прав, и эта правда породила многие замечательные образы его произведений. Но когда он отказывался видеть в идеях социализма отражение народных чаяний, когда он приписывал социалистам сознательное желание привести к власти буржуазию и даже желание самим стать буржуа,— это было неправдой, прямым искажением действительности, пагубно сказавшимся на всем его творчестве. Страшась душевного «подполья», Достоевский объявлял его присущим человеческой природе вообще, тем самым возводя его в вечную категорию и в сущности капитулируя перед ним. Страшась этого «подполья», он еще больше страшился той возможности, что жизнь будет развиваться по путям, предсказанным социалистами. В «чугунно-хрустальном» дворце будущего, изобра-

---

[21] Особенности идейных позиций Герцена и Достоевского с удивительной наглядностью проявились в их отношении к общине. И Герцен, и Достоевский ошибались и впадали в утопизм, когда усматривали в общине нечто такое, что может оградить Россию от наступления капитализма, спасти ее от «буржуазности». Но у Герцена это был совсем иной утопизм, чем у Достоевского: первый хотел видеть в общине зародыш социалистических отношений, а второй — заслон от социализма. В записной книжке 1877 г. Достоевский так сформулировал свое отношение к общине: «Уничтожьте у нас общину, и народ тотчас же будет у нас развращен в одно поколение и в одно поколение доставит собой материал для проповеди социализму и коммунизму» (см. кн.: С. Борщевский. Щедрин и Достоевский. К истории их идейной борьбы. М., 1956, стр. 343).

женном Чернышевским в романе «Что делать?», Достоевский усмотрел опасность еще большего подавления человеческой личности, чем то, которое царит в условиях капиталистического хищничества. Уж лучше безграничное своеволие, со всем присущим ему разрушительным духом, чем социалистический «муравейник», где человек превратится в «штифтик»,— таков был вывод автора «Записок из подполья», давший право Горькому утверждать, что Достоевский пришел к оправданию того, чего сам страшился и что сам отвергал.

Горький с чувством тревоги и протеста следил за тем, как подхватывались и «развивались» худшие традиции Достоевского многими представителями русской и зарубежной буржуазной литературы XX столетия. Отведя в докладе на I съезде советских писателей много места характеристике Достоевского, Горький объяснял это тем, что вне влияния его идей почти невозможно понять крутой поворот большей части интеллигенции и литературы после 1905—1906 гг. от «радикализма и демократизма» в сторону защиты буржуазного «порядка». Этот вывод вырос из многолетних наблюдений Горького над процессами, совершавшимися в литературе. Говоря в одном из писем о том, что роман Арцыбашева «У последней черты» надо было бы назвать «У последней черты злости и глупости», Горький отмечал: «В помощь взяты Толстой с Достоевским» [22]. О том же романе говорилось и в другом письме Горького: «...вульгаризация Толстого, Достоевского — непростительна. Вы посмотрите, что он сделал из Кириллова, гимназист!» [23]. О вульгаризации Достоевского шла у Горького речь и тогда, когда он оценивал роман В. К. Винниченко «На весах жизни»: «Это — злопыхательство «Бесов»...». По поводу одного из эпизодов названного романа Винниченко Горький говорит: «...это, знаете, «черта», такая, что и Достоевскому не снилось, а уж как зол был, старый демон!» [24]. Горький писал В. В. Розанову: «Порою мне кажется, что Вас родил искаженный и злой человек Федор Достоевский и Вы все боретесь с папашей в самом себе. Не люблю я «великого инквизитора» Достоевского...» [25].

Такого рода суждений Горького о Достоевском и писателях, которых «родил» Достоевский и которые всячески эксплуатируют и вульгаризируют его наследие, можно привести много. Особенно характерны в этом отношении горьковские оценки Леонида Андреева. Начав с произведений, написанных в реалистической манере и проникнутых гуманистическим духом, Андреев очень рано, уже в начале 900-х годов, обнаружил стремление к отходу от реализма, а после революции 1905 года стал одним из признанных вождей декаданса. В начале своего литературного пути Леонид Андреев высоко ценил Горького и считал, что его мало называть «буревестником», так как он не только возвещает грядущую бурю. но и призывает к ней. Андреев предлагал называть его «буреглашатаем». Однако, когда пришла та буря, глашатаем которой был Горький, мироощущение Леонида Андреева претерпело существенные изменения. От гуманизма, который, впрочем, с самого начала носил у него характер пассивного сострадания к «маленькому человеку», Андреев перешел к развенчанию человека, к доказательству бесплодности его деяний и бессилия его мысли. От пафоса социальной критики, которая очень рано стала приобретать у

---

[22] Письмо А. М. Горького к А. В. Амфитеатрову, до 7 ноября 1910 г. (Архив А. М. Горького).

[23] Письмо А. М. Горького к А. Н. Тихонову, конец октября — начало ноября 1910 г. (Архив А. М. Горького).

[24] Письмо А. М. Горького к А. В. Амфитеатрову от 11—16 января 1913 г. (Архив А. М. Горького).

[25] Письмо А. М. Горького к В. В. Розанову, 1911 г. (Архив А. М. Горького).

него анархический характер, Андреев перешел к прямому оплевыванию революции. В обстановке бурно развивавшихся событий он очень быстро проделал эволюцию от своих «бедных людей» к своим «бесам».

Две тесно связанные друг с другом стороны творчества Леонида Андреева восстанавливали против него Горького: во-первых, стремление «разобществить» человека, т. е. подменить социальные начала «загадками индивидуального бытия», и во-вторых, «космический пессимизм», в котором Горький увидел результат перенесения на русскую почву немецкой идеалистической философии и результат дальнейшего развития пессимизма Достоевского. «Многие, прельстясь развратной болтовней азиата и нигилиста Ивана Карамазова, трактуют пошлейше о «неприятии» мира, ввиду его «жестокости» и «бессмыслия»,— писал Горький Леониду Андрееву в 1912 г.,— будь я генерал-губернатором, я бы не революционеров вешал, а вот этих самых «неприемщиков», зане сии языкоблудцы для страны нашей вреднее чумных крыс» (т. 29, стр. 231). Горький не скрывал от Леонида Андреева, что слова о «нигилизме» он относит и к нему самому. А в письме к Львову-Рогачевскому Горький писал о Леониде Андрееве, что он «совершенно лишен общественного инстинкта», «глубоко, зоологически эгоистичен» и, в оправдание этих качеств, «упорно доказывает себе самому и читателю всегда одни и те же два — или вернее — одно положение: бытие бессмысленно, а стало быть и всякое деяние бесцельно. Человек — жертва жизни, а не строитель ее и не хозяин» [26].

В годы нового революционного подъема Л. Андреев сделал попытку снова сблизиться с Горьким, попытка эта потерпела неудачу. Иначе и не могло быть: слишком далеки они были идейно друг от друга. Характерно, что Л. Андреев в это время всячески возвеличивал Достоевского, доказывая, что и Горький самыми лучшими сторонами своего творчества идет от Достоевского, от его «революционного» бунтарства. Естественно, что Л. Андреев оказался среди тех, кто «осудил» выступления Горького против «карамазовщины» в 1913 г.

3

Сосредоточим прежде всего внимание на борьбе Горького против достоевщины, на той борьбе, которую он настойчиво и последовательно вел не только в своих литературно-критических и публицистических статьях, но и в своем художественном творчестве. Необходимо сделать с самого начала оговорку: из целостных художественных явлений придется выделять отдельные элементы, всецело подчиненные общему идейному содержанию произведений, решавших обычно задачи гораздо более широкие, чем борьба против той или иной системы реакционных идей. Даже те произведения Горького, которые были прямо задуманы им в полемике с достоевщиной, вобрали в себя жизненный материал, выходящий за пределы такой полемики и требующий — для всесторонней его оценки — тщательного изучения реальной действительности, отраженной в этих произведениях. Однако следует иметь в виду, что борьба Горького против достоевщины и сама по себе отнюдь не замыкалась в кругу вопросов литературной полемики. Горький потому так часто возвращался к оценке этой системы идей, что видел ее живучесть и понимал ее опасность, ее реакционный политический смысл. Речь шла не о явлениях истории литературы, а о фактах, современных Горькому. Достоевщина, подхваченная и «развитая» ренегатствующей буржуазной интеллигенцией и ставшая знаменем декадентства,

[26] «М. Горький. Материалы и исследования». т. I. Л., 1934, стр. 179.

сама являлась одной из характерных черт той действительности, которую отображал и с которой боролся Горький. Именно этим и объясняется то, что борьба против достоевщины заняла важное место не только в публицистике Горького, но и в его художественных произведениях.

В первом из таких произведений — в «святочном» рассказе «Извозчик», опубликованном в 1895 г. в «Самарской газете» [27], были полемически воспроизведены многие мотивы и образы, характерные для творчества Достоевского. Во сне к герою этого рассказа, типичному «размагниченному интеллигенту», является таинственный извозчик. Фигуру этого извозчика, искушающего и поучающего героя рассказа, можно рассматривать как полемический намек на некоторые образы Достоевского, подобные черту из «Братьев Карамазовых». Рассуждения этого извозчика о людях, которые потеряли «точку свою» и «колобродят» в поисках истины, не понимая, что «первое дело — себя самого надо найти» (т. 2, стр. 155), заставляют вспомнить об одном из главных выводов речи Достоевского о Пушкине: «Не вне тебя правда, а в тебе самом; найди себя в себе, подчини себя себе, овладей собой, и узришь правду» (XII, стр. 380). Но больше всего рассказ «Извозчик» полемичен по отношению к роману «Преступление и наказание». Герой рассказа убивает богатую купчиху, вняв следующим доводам извозчика: «Совсем ни к чему она. А ты человек живой. Средствов у тебя нет. А тут сразу ее!» (т. 2, стр. 156). Далее сюжет рассказа Горького с внешней стороны развивается почти таким же образом, как и в романе Достоевского. Героя рассказа, совершающего попутно второе убийство, охватывает леденящая душу тоска. Он перерождается «из нервного, искреннего человека — в человека необщительного, задумчивого, вечно занятого какой-то одной мыслью», именно — мыслью о том, есть ли у него «внутренний закон» (т. 2, стр. 163—164). Наконец, он публично сознается в своем преступлении и узнает от извозчика себе в утешение, что теперь он будет страдать, понесет свой крест и «оживится страданием». Проснувшись, герой рассказа говорит: «Сон, ей-богу, интересный... И с моралью» (т. 2, стр. 170).

Для чего Раскольников убил старуху-процентщицу? Достоевский отвечал на это двояким образом: сначала Раскольникову казалось, что он добивается «независимого положения», чтобы иметь возможность помогать «общему делу» и стать «благодетелем человечества»; но затем он понял, что совершил преступление только для себя, чтобы доказать себе самому, что он принадлежит к высшему «разряду» людей, что он властелин, Наполеон, а не «тварь дрожащая». Иными словами, по Достоевскому, причиной этого преступления была ложная «теория» Раскольникова, причем Достоевский видел в ней отражение не только буржуазного индивидуализма, но и революционных идей (ибо революционеры, дескать, тоже призывают к насилию над отдельными людьми и классами ради «общего блага»). А почему Раскольников покаялся в своем преступлении? Достоевский и на это давал двоякий ответ: сначала Раскольников вовсе и не каялся, а просто сознался из злости на самого себя, оказавшегося «тварью дрожащей»; но затем в нем заговорил «внутренний закон», проснулось чувство религиозной «связи» с людьми, от которых он отъединил себя своим преступлением. Соня Мармеладова и Порфирий Петрович помогли ему сознать это, и тогда началось его действительное покаяние, «очищение» души страданием, началась — лишь в эпилоге романа — «история постепенного обновления человека». В речи о Пушкине, обобщая идеи всего своего

---

[27] М. Горький. Извозчик (святочный рассказ).— «Самарская газета», 25 декабря 1895 г.

творчества, Достоевский дал комментарий к роману о покаявшемся нигилисте Раскольникове. Он заявил здесь, что человеческая совесть не может принять ни одного учения, которое допускает хоть какое-то насилие хоть над самым «ничтожным существом», пусть даже «с целью в финале осчастливить людей, дать им, наконец, мир и покой» (XII, стр. 383). Только один путь обновления мира соглашается признать Достоевский: путь внутреннего, духовного «очищения», путь смирения и страдания.

Вернемся к рассказу Горького «Извозчик». Герой этого рассказа, выслушав доводы о праве его на убийство купчихи, предался затем следующим размышлениям: «Да, он прав. Я не Раскольников, не идеалист... Независимость — вот что такое деньги. Свобода-а! Разве я не хочу свободы?.. Мучения совести? Это пустяки, это фантазия... Законы во мне, а не вне меня. Я не колеблюсь — значит, я прав» (т. 2, стр. 156—157). И он, действительно, оказывается не Раскольниковым, не «идеалистом», он совершает двойное убийство без малейших колебаний, и никакие угрызения совести потом его не мучают. Деньги купчихи «пошли ему впрок — он умно распорядился ими» (т. 2, стр. 163). Правда, и на него находит тоска, но причина ее совсем иная, чем у Раскольникова, даже прямо противоположная. Его начинает беспокоить не «внутренний закон», а сознание, что никакого «внутреннего закона» у него нет, что он испытывает полнейшее равнодушие ко всему, кроме себя самого. И не «отъединение» от людей начинает тяготить его, а сближение с теми, которые каждый день убивают друг друга, убивают медленно и мучительно — в звериной «свалке за кусок». Когда герой рассказа достигает полного благополучия, когда его избирают городским головой, его существо наполняется «безумным желанием испугать, изумить, раздавить этих людей» (т. 2, стр. 167—168). И он публично признается в своем преступлении, признается не для того, чтобы каяться, а чтобы обличать. Горький добавляет, что этого человека сочли бы сумасшедшим и простили, если бы он «покаялся пред ними смиренно и тихо», но он — «оскорблял, издевался» и тем вызвал ненависть к себе. После такой «переработки» сюжета «Преступления и наказания» приобретает иронический смысл заключительная часть рассказа Горького, где воспроизведены излюбленные идеи Достоевского. Извозчик обращается к «покаявшемуся» интеллигенту со следующими словами: «Вот это так, это дело!.. Теперь ты будешь страдать. И страдай — это хорошо! Теперь у тебя есть крест. Всегда надо иметь крест на вые своей. Это — первое дело для жизни! Теперь ты оживишься страданием-то твоим. И путь есть у тебя: к богу ты придешь... Убил? Ничего!.. Теперь ты, брат, осмыслился. Иди себе, страдай» (т. 2, стр. 168—169).

Горький, по-видимому, не был удовлетворен тем, как он разрешил сложные полемические задачи в рассказе «Извозчик». Он ни разу не перепечатывал впоследствии этот рассказ, но зато неоднократно возвращался к разработке указанных полемических мотивов. От рассказа «Извозчик», который интересен именно как первая попытка Горького вступить в полемику с достоевщиной, потянулись нити к ряду более поздних его произведений, в частности к повести «Трое», также содержащей полемику с романом «Преступление и наказание» и также завершающейся яркой сценой «покаяния»-обличения. Как бы мы ни расценивали художественные достоинства рассказа «Извозчик» — его полемическая направленность против идей Достоевского, прежде всего против идеи очистительной силы страдания, не может быть взята под сомнение. Надо очень превратно понимать Горького, чтобы считать, что он мог хоть в какой-то мере разделять вывод своего «извозчика» о необходимости и полезности для человека «иметь крест на вые своей». Этой идее был глубоко враждебен пафос

всего раннего творчества Горького; против этой идеи писатель и прямо выступал в некоторых своих ранних произведениях. В рассказе-элегии «За бортом»[28] Горький нарисовал фигуру человека, замкнувшегося в своем узком душевном мирке и оказавшегося за бортом жизни. Этот человек считал, что «нет ничего прочнее страдания» и что истинным героем является не тот, кто борется, а тот, кто, «углубясь в самого себя, лелеет в себе свое страдание» (т. 2, стр. 361). Еще интереснее в этом отношении другая «элегия» Горького — «Часы»[29]. Это стихотворение в прозе, очень близкое по содержанию и по форме к более поздней поэме «Человек», получило в издании 1905 г. новое заключение, прославляющее «сильных духом, мужественных людей», которые из двух форм жизни — «гниения и горения» — выбирают вторую, «радостно сжигают» свои сердца ради счастья народа и «не умеют жалеть себя!» (т. 2, стр. 430). В первопечатном тексте еще не было такого пламенного финала. Но «элегия» и без него явилась программным произведением молодого революционного писателя, который призывал наполнить «тоскливые и скучные часы» жизни подвигами, чтобы ускорить гибель прошлого и приблизить победу будущего. И главные удары он наносил при этом той идее, которую с наибольшей полнотой развивал Достоевский,— идее спасительной, исцеляющей силы страдания.

«Страданием все очищается»,— говорит Наташа в «Униженных и оскорбленных». «Страдание, Родион Романыч, великая вещь»,— учит Раскольникова Порфирий Петрович и добавляет: «В страдании есть идея». «Пострадать хочу и страданием очищусь!» — кричит Дмитрий Карамазов, совмещающий в своей душе две «бездны» — порока и добродетели. «...Страдание-то и есть жизнь»,— внушает черт Ивану Карамазову. «Человек иногда ужасно любит страдание, до страсти...— говорит герой «Записок из подполья».— Страдание,— да ведь это единственная причина сознания». В «Дневнике писателя» Достоевский — уже от себя — заявляет: «Я думаю, самая главная, самая коренная духовная потребность русского народа — есть потребность страдания, всегдашнего и неутолимого, везде и во всем» (XI, стр. 35). Эти и другие, подобные им, мысли Достоевского и его героев сразу же приходят на память, когда читаешь в «элегии» Горького: «Страдание соблазнительно; это опасная привилегия; обладая ей, мы обыкновенно не ищем другого, более высокого права на звание человека. А его так много, этого страдания, что оно стало дешево... Страдание — обесцененный фонд. И не следует жаловаться на жизнь кому бы то ни было: слова утешения редко содержат в себе то, чего ищет в них человек. Всего же полнее и интереснее жизнь тогда, когда человек борется с тем, что ему мешает жить» (т. 2, стр. 427). Полемический характер «элегии» особенно обнажен в следующих словах Горького: «Не жалуйтесь на бессилие, и ни на что не жалуйтесь. Единственное, что может принести вам ваша жалоба,— это сожаление, милостыня нищих духом. Все люди одинаково несчастны, но более всех несчастен тот, кто украшает себя своим несчастием. Эти же люди более всех других жаждут внимания к себе и менее всех достойны его. Стремление вперед — вот цель жизни» (т. 2, стр. 428—429). Те же мысли Горький будет развивать позднее в философском отступлении рассказа «Двадцать шесть и одна»: «Есть же люди, для которых самым ценным и лучшим в жизни является какая-нибудь болезнь их души или тела. Они носятся с ней все время жизни и лишь ею живы;

[28] М. Горький. За бортом (элегия).— «Нижегородский листок», 9 сентября 1896 г.

[29] М. Горький. Часы (элегия).— «Нижегородский листок», 22 ноября 1896 г.; «Нижегородский сборник», изд. 1, 1905; изд. 3, 1906.

страдая от нее, они питают себя ею, они на нее жалуются другим и этим обращают на себя внимание ближних. За это взимают с людей сочувствие себе, и, кроме этого,— у них нет ничего. Отнимите у них эту болезнь, вылечите их, и они будут несчастны, потому что лишатся единственного средства к жизни,— они станут пусты тогда» (т. 4, стр. 288). Пройдет много лет, Горький будет неустанно повторять, что задача революционного писателя — разоблачать «профессиональных страдальцев» и их «утешителей». Незадолго до смерти он скажет в одном из своих писем: «Страдание — позор мира, и надобно его ненавидеть для того, чтоб истребить» [30].

Как страстный певец «безумства храбрых», Горький не мог не вступить с самого начала в борьбу с философией Достоевского, с его призывом: «Смирись, гордый человек!», со всей системой его образов, где «пагубной» гордости одних противостоит «спасительное» смирение других. В элегии «Часы» намеренно много раз повторялся эпитет «гордый»: Горький противопоставлял проповеди покорности свое стремление «возбудить», «возмутить» гордость в людях. Он восклицал: «Не жалей себя — это самая гордая, самая красивая мудрость на земле» (т. 2, стр. 430). Эпитет «гордый» означал у Горького: непокорный, мужественный, избирающий путь борьбы, а не путь примирения. Горький противопоставил трусливому ужу «гордую птицу» Сокола, робким пингвинам — гордо реющего между молний Буревестника. Свое представление о человеке-борце Горький с наибольшей силой выразил в знаменитом афоризме пьесы «На дне» о человеке, имя которого «звучит гордо», и в поэме «Человек», где воспета «святая Гордость». Интересно с этой точки зрения одно из самых замечательных произведений первого периода творчества Горького — рассказ «Старуха Изергиль». Речь идет не о том, что это произведение было задумано, подобно «Извозчику», в полемике с Достоевским. Нет, здесь не было такой непосредственной полемики, а была, как и в «Песне о Соколе» или в «Песне о Буревестнике», борьба против всякого пассивного, «противореволюционного» отношения к жизни. Тем более интересно, что даже лишенный непосредственно полемического элемента рассказ «Старуха Изергиль» последовательно опровергает всем своим идейным содержанием речь Достоевского о Пушкине. Призывая «гордого человека» смириться, Достоевский пытался опереться на Пушкина, весьма субъективно толкуя образ Алеко: он усматривал в этом образе осуждение всякого активного отношения к жизни и ставил знак равенства между бегством Алеко к цыганам и «бегством» молодежи «в революцию». Горький как бы дал ответ на этот призыв и на эту неправомерную ссылку, показав в рассказе «Старуха Изергиль» два вида человеческой «гордости». «Сын орла» Ларра был «наказан за гордость», наказан страшной казнью вечной отверженности, ибо его «гордость» выражала презрение к народу. Народ осудил «сверхчеловека» Ларру так же, как осудил индивидуалиста Алеко. Но есть другая гордость, выражающая любовь к народу, гордость борца за счастье народа,— ее Горький прославил в легенде о «гордом сердце» Данко [31].

---

[30] Письмо А. М. Горького к М. М. Зощенко от 25 марта 1936 г.— М. Горький. Письма о литературе, М., 1957, стр. 508. Ср.: «Архив А. М. Горького», т. III. М., 1951, стр. 249.

[31] К двадцатым годам относится дневниковая заметка Горького, озаглавленная им «Предвидение». Горький цитирует то место романа «Преступление и наказание», где говорится, что Раскольникову «грезилось, будто весь мир осужден в жертву какой-то страшной неслыханной и невиданной моровой язве, идущей из глубины Азии в Европу», и делает от себя такой вывод: «Язва: «Смирись, гордый человек!»...» (Архив А. М. Горького).

Как уже было сказано, полемические мотивы, не получившие вполне отчетливого воплощения в рассказе «Извозчик», были развиты позднее в повести «Трое». Достойно особого внимания то обстоятельство, что произведение, в котором был подведен итог всему раннему творчеству Горького, заключало в себе развернутую полемику с реакционными идеями Достоевского. Главный герой повести «Трое» Илья Лунев видит лишь один способ добиться независимой и чистой жизни: стать собственником, разбогатеть. На пути к такой жизни, которая в конце концов оказывается сплошной грязью и ложью, Лунев совершает — неожиданно для себя самого — преступление: он убивает старика-менялу, который живет с любимой девушкой Ильи. Сцена убийства менялы и сцена саморазоблачения Лунева подводят читателя, как это сразу же отметила критика, к выводу о несостоятельности той постановки вопроса о «преступлении» и «наказании», которая была дана Достоевским. Для Достоевского причина трагедии Раскольникова коренилась в том, что он, совершив убийство, порвал те религиозные связи, которые якобы соединяют всех людей друг с другом. Для Горького — источник трагедии Лунева совсем в другом, в том, что Илья соединил свою жизнь с грязной жизнью мещан и стяжателей. Совершив под влиянием внезапного прилива бешенства убийство, Лунев чувствует, что он «навсегда... испачкался», «сам свою жизнь изломал». У него не раз возникает желание пойти сознаться в преступлении, но каяться ему противно, и совсем не по той причине, по какой было противно каяться Раскольникову, понявшему, что он — не Наполеон, а обыкновенный человек. Лунева возмущает лицемерное поучение церковного начетчика, что «грех... окрыляет душу покаянием и возносит ее к престолу всевышнего». И главное — перед кем он должен каяться: перед грабителями, разбойниками, убийцами, которых так много среди власть имущих? Кто будет его судить: присяжный заседатель Петр Филимонов, обокравший умирающего нищего?

Лунев все острее чувствует, что в несчастьях людей, в том числе и в его муках, виновата какая-то сила, господствующая в мире. Что это за сила — он еще не может понять. Но чем больше он об этом думает, тем меньше ему хочется каяться и тем больше растет в нем желание обличать и обвинять. А когда Луневу становится окончательно ясно, что в поисках чистой жизни он попал в непролазную грязь, он, обнажая перед ненавистными ему людьми всю страшную правду их жизни, бросает им в лицо признание в своем преступлении. Сложные, противоречивые чувства толкают Лунева на этот поступок. Как и «покаявшийся» герой рассказа «Извозчик», он хочет испугать и «раздавить» всех этих людей. Вместе с тем ему хочется освободить свою душу от давящей ее тяжести. И он стремится отрезать себе все пути к отступлению, сжечь последний мост, по которому можно вернуться в презренный мещанский мирок. Историей Раскольникова Достоевский хотел доказать несостоятельность самой идеи борьбы человека против враждебных ему социальных условий; доказать, что дело вообще не в условиях, не в среде, окружающей человека, а в его собственном внутреннем мире, в его душе, живущей по законам религии. Достоевский хотел доказать неизбежность духовного краха каждого, кто не сломит свою гордость и не смирится. Историей Лунева Горький доказывал, что главное именно в социальных условиях, в общественном устройстве и что поэтому бунт в одиночку — заведомо бесплоден. Трагическая судьба Ильи Лунева служила у Горького не для оправдания смирения Якова Филимонова (напротив, сравнение Ильи с Яковом показывает, что даже стихийный бунт выше рабской покорности, выше уже тем одним, что не дает человеку до конца сломить свою гордость), а для

оправдания перехода Павла Грачева от анархического «озорства» к сознательной революционной борьбе.

Как актуальна была эта полемика Горького с реакционными идеями Достоевского и как непосредственно касалась она тех, кому были близки эти идеи и кто начинал приспосабливать их к потребностям нового времени — показывает отношение Леонида Андреева к повести «Трое». В письме к Горькому Л. Андреев заявил о своем несогласии с финалом этой повести. Он считал, что Илья Лунев оказался слишком интеллигентски-расслабленным и что ему не хватило силы подлинного анархиста. Если Льву Толстому, подошедшему к повести «Трое» с критерием «непротивления злу насилием», ее финал показался слишком «злым» и «жестоким», то Леониду Андрееву этот финал показался недостаточно жестоким и злым: он хотел бы видеть в финале повести торжество луневского анархического отношения к действительности, апофеоз «неприятия» жизни. Пройдет немного времени, и сам Л. Андреев станет изображать таких «неприемщиков», дополняя достоевщину философией космического пессимизма и ведя прямую борьбу против Горького.

4

Важное место заняла полемика с достоевщиной и в первых пьесах Горького, особенно — в философской драме «На дне». В известном письме к курским красноармейцам Горький указывал, что в пьесе «На дне» нашло выражение его отрицательное отношение к народническим представлениям о «героях» и «толпе» (в черновике этого письма есть прямое заявление Горького, что «На дне» было написано в противовес учению народничества). Но несомненно, что пьеса «На дне» была направлена и против толстовства, против идей терпения и всепрощения, воплощенных в проповеди Луки. В той же мере можно говорить и о борьбе автора «На дне» против достоевщины: вдохновенные слова о человеке-борце, имя которого «звучит гордо», были явным ответом на призыв Достоевского: «Смирись, гордый человек, и прежде всего сломи свою гордость» (XII, 380).

Чем объяснялось, что Горький наносил одновременно, в одном произведении удары нескольким идейным системам? Тем, что во всех этих системах было нечто общее и что Горький наносил удар именно этому общему в них, а не народничеству самому по себе, не толстовству самому по себе и не специально достоевщине. Общим в этих учениях была их враждебность идее революционного преобразования действительности. Представители этих учений могли по-разному оценивать народ, видя в нем либо каратаевскую кротость, либо карамазовскую «земляную силу», либо пассивность «толпы», нуждающейся в водителях-«героях». Они могли предлагать разные рецепты «спасения», призывая либо к самосовершенствованию, либо к очищению души страданием, либо просто к культурничеству, к «малым делам». Но все они сходились в отрицательном отношении к революционной самодеятельности масс, к идее революционной борьбы, противопоставляя этой идее свою проповедь жалости и сострадания. Вот этой проповеди пассивного гуманизма, направленной против революционной борьбы и наносил Горький главный удар в пьесе «На дне» [32].

---

[32] Известно, что буржуазная критика пыталась по-своему перетолковать пьесу «На дне», приписывая ее автору не борьбу против толстовства и достоевщины, а, напротив, отступление в сторону этих воззрений. Вот один из типичных образцов подобных оценок — отзыв французского буржуазного критика о пьесе «На дне»:

В нашей критике указывалось на определенную связь, существующую между монологом Сатина о человеке и соответствующими рассуждениями Раскольникова, где также идет речь о Магомете и Наполеоне. Однако при этом делался неожиданный вывод, что Горький воспроизвел в центральном монологе своей пьесы мысли Достоевского, чтобы подчеркнуть индивидуализм и анархизм Сатина. Вывод этот, конечно, глубоко ошибочен, так как в сатинском монологе о человеке Горький выразил собственные мысли и идеи, враждебные индивидуализму,— недаром он признавался в одном из писем, что речь о человеке «чуждо звучит» языку Сатина. «Теория» Раскольникова была прямым выражением буржуазного индивидуализма. Зарождение подобного рода теорий гениально отметил еще Пушкин в «Евгении Онегине»:

Все предрассудки истребя,
Мы почитаем всех нулями,
А единицами — себя.
Мы все глядим в Наполеоны;
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно... [33]

Согласно теории Раскольникова, люди разделяются на два «разряда»: низший — пассивный «материал» истории, и высший, имеющий право «преступать» все законы и создавать новые законы для людей. К последнему разряду Раскольников и относил Магомета и Наполеона, перед которыми трепетала «тварь дрожащая». Характерно, что имена Магомета и Наполеона почти неизменно возникали в тех случаях, когда «герои» противопоставлялись массе; здесь достаточно напомнить о Карлейле, с его апологией «героев», и о программных рассуждениях Вотрена в «Утраченных иллюзиях» Бальзака. Горький ответил на подобные теории словами сатинского монолога, где решительно отвергается деление людей на два «разряда»: «Человек — вот правда! Что такое человек?.. Это не ты, не я, не они... нет! —это ты, я, они, старик, Наполеон, Магомет... в одном!.. Это — огромно! В этом — все начала и концы...» (т. 6, стр. 169—170).

Достоевский пытался опровергнуть теорию двух «разрядов», доказывая, что она была порождена непомерной гордостью Раскольникова и что именно она привела его к преступлению. Но в эпилоге романа выяснялось, что обновить мир и спасти человеческий род смогут несколько «чистых и избранных» людей, правда, не путем «насилия», а путем самоочищения и религиозной проповеди. Достоевский доказывал, что трагедия человека состоит в том, что люди отъединили себя от бога. Горький ответил на эту «религию рабов» гордыми словами: «Всё — в человеке, всё для человека!» (т. 6, стр. 170). И Горький перенес эти слова из пьесы «На дне» в поэму «Человек», развив эту мысль с еще большей силой. Горьковский Человек не хочет слушать угрюмую песню проповедников уныния и отчаяния, песню о том, что «он — ничтожная букашка, что

«Горький сделал отступление в сторону мистико-индивидуалистической морали Достоевского и Толстого. Прежний насмешник над этой моралью, сеятель мятежа, возбудитель энергии, теперь стремится переделаться в какого-то доброго самарянина, целителя язв своих соотечественников...» («Вестник иностранной литературы», 1903, апрель, стр. 280). Этот отзыв интересен в том отношении, что показывает, как ясно осознавала буржуазная критика направленность ранних произведений Горького (написанных до «На дне») против «мистико-индивидуалистической морали» Достоевского и Толстого.

[33] А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. 6. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1937, стр. 37.

ограничено его сознанье, бессильна Мысль, смешна святая Гордость, и — что бы он ни делал,— он умрет!» (т. 5, стр. 365).

Позднее, в 1912 г., Горький писал одному из критиков: «Когда будете писать о Кожемякине — убейте еще одно давнее недоразумение, очень неприятное для меня: развенчайте Луку: это отнюдь не «положительный» характер, это ловко скрытый Маркуша из «Кожемякина», проповедник-нигилист, как В. Соловьев, например.

«Веришь — есть, не веришь — нет» и Маркушино «Черти есть? Есть, отстань! А, может,— нет? Нет — отстань!» — это одно и то же, а в сущности этой скверны лежит Соловьевское четверостишие:

В лесу — болото,
В болоте — мох,
Родился кто-то,
Потом — издох...

т. е.— злейший, цинический нигилизм русских одиночек, «лишних людей», у которых нет сил «бороться за свободу своего я в недрах общества» и которые отскакивают от общества в «угол» и «подполье» Достоевского, в неприятие мира, в леса, пустыни и т. д.— вообще охвачены стремлением «разбрестись розно». Показать это очень важно и своевременно» [34]. Сопоставление любвеобильного Луки с озлобленным окуровцем Маркушей, проповедующим непреоборимость судьбы, может показаться натяжкой. Но в этом сопоставлении заключен глубокий смысл, который становится ясен при сравнении Луки с еще более страшным, чем Маркуша, человеконенавистником — с героем пьесы Горького «Старик», написанной в 1915 г. и тесно связанной со знаменитыми публицистическими выступлениями Горького против «карамазовщины».

Горький сам указал в предисловии к нью-йоркскому изданию пьесы «Старик» (в Америке она вышла под названием «Судья») на ее полемичность по отношению к Достоевскому, к его «теории спасения души страданием». Главный персонаж пьесы Питирим — Старик изображен Горьким как проповедник этой теории. По мнению Старика, не для чего разбираться, кто прав и кто виноват: «все виноваты друг пред другом» (т. 12, стр. 380), каждый греховен и каждый обязан страдать. Старику безразлично, совершил ли в действительности Мастаков то преступление, за которое он попал на каторгу. Для него важно другое: Мастаков «через закон перешел» (т. 12, стр. 378), бежав с каторги и отказавшись нести свой крест. Старика не трогает, что Мастаков приносит сейчас людям много пользы,— все это ничто перед тем, что Мастаков не «отстрадал» своего. Вот почему Старик считает, что он имеет право быть «законным, непощадным судьей» Мастакова. А тот факт, что Мастаков что-то делает, что-то строит,— даже еще больше обостряет жажду мести в Старике. «Ишь, как застроились, псы! — говорит он со злобой.— И небушка не видать. Всё от бога отгораживаются, собаки! В кирпич да в камень душевную гнусь свою прячут, беззаконники...» (т. 12, стр. 366). И Старик испытывает особенное злорадство от того, что он, знающий тайну Мастакова, может легко разрушить все построенное им. Разве это не доказывает тщету всех людских дел перед законом страдания, ничтожность всего «земного» перед «небесным»?

Как последовательно осуществлял Горький в пьесе «Старик» разоблачение «карамазовщины», показывает сопоставление «философских» рас-

[34] Письмо А. М. Горького к В. Л. Львову-Рогачевскому от 10 января 1912 г. (Архив А. М. Горького).

суждений ее главного героя с рассуждениями старца Зосимы и Дмитрия Карамазова. Зосима учил: «...знайте, милые, что каждый единый из нас виновен за всех и за вся на земле несомненно, не только по общей мировой вине, а единолично каждый за всех людей и за всякого человека на сей земле» (т. IX, стр. 162). Он призывал: «Возьми себя и сделай себя же ответчиком за весь грех людской». Восприняв посредством Алеши Карамазова такого рода философию, Дмитрий Карамазов решает безропотно пойти на каторгу, несмотря на свою невиновность в убийстве отца; он отвергает совет Ивана Карамазова бежать, желая очиститься страданием. Если он откажется нести свой крест — его замучает раскаяние: «...совесть-то? От страдания ведь убежал. Было указание — отверг указание, был путь очищения — поворотил налево кругом... От распятия убежал!» (X, 261). Горький поставил своего Мастакова примерно в такое же положение, в каком оказался Дмитрий Карамазов,— поставил его перед выбором: без вины пострадать на каторге, чтобы освободить свою душу от якобы присущей ей изначально греховности, или бежать, чтобы на земле, на свободе «больше пользы принести, чем под землей» (такой аргумент выдвигал Иван Карамазов в своем споре с Дмитрием). Для Достоевского философия Зосимы была высшим выражением праведности и человеколюбия; для Горького — крайним выражением изуверства и человеконенавистничества. Он недаром сделал своего Старика настоящим преступником (в отличие от мнимого преступника Мастакова). Точнее говоря: он недаром вспомнил о «карамазовщине», когда, отказавшись от своего замысла написать роман о «российском Жане Вальжане», решил использовать этот сюжет для пьесы. Ведь главным аргументом Зосимы, Дмитрия Карамазова и других проповедников очистительной силы страдания было убеждение в греховности человеческой природы, в том, что в ней заложены стремления к безграничному своеволию, к мучительству, к насилию. Горький же считал (нам еще придется вернуться к этой его мысли), что такой взгляд на человеческую природу глубоко неверен, что он был подсказан Достоевскому его наблюдениями в «мертвом доме» — на каторге — над уголовными преступниками и что перенести эти наблюдения на всех людей его побудили разочарование в «живом доме» Петрашевского, утрата веры в социалистические идеи вообще.

Старик приходит к Мастакову как судья и мучитель, верящий в свое право судить и мучить. Это, по терминологии Щедрина, «искренний душегуб», тот, кто особенно страшен и кто несет с собой «костры и пытки». Именно о таких, как Старик, говорил Щедрин: «...если они с адской злобой соединяют и адское бескорыстие, и ежели при этом свою адскую ограниченность возводят на степень адского убеждения — тогда это уже совершенные исчадия сатаны» [35]. Разумеется, бескорыстие Старика — бескорыстие особого рода. Он не соглашается на единовременный «выкуп», ибо хочет полной власти над Мастаковым: и над имуществом его, и над его душой. И в этом своем качестве Старик дополняет образ Луки — человека, казалось бы, во всем ему противоположного. Лука был склонен всех оправдать и простить, а Старик безжалостно всех осуждает. Лука считал, что «всяк человек своей цены стоит», что «ни одна блоха — не плоха», а Старик называет людей «хламом червивым». В Луке говорили жалость и сострадание, а в Старике — зависть и злоба. Лука утешал, а Старик устрашает. И все же образ Старика был создан Горьким не в противовес образу Луки, а в развитие его, на что у Горького были все

---

[35] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полное собрание сочинений, т. XIII. Л., 1936, стр. 98.

основания. Пусть Лука видит людей в каратаевском обличье, а Старик — в карамазовском,— они совершенно сходятся в низкой оценке человека, в убеждении, что человек нуждается либо в утешительной лжи, либо в «обуздании». И пусть Лука думает, что люди равно невинны, а Старик — что люди равно виновны,— они вполне сходятся в том, что снимают вопрос о действительных виновниках страданий народа. Несомненно, что Лука не просто шарлатан, а Старик не просто шантажист; вернее, и ложь и шантаж имеют у них свое «философское» обоснование, и в этом они по-своему «искренни». Но в одном они искренни абсолютно и это в них самое главное: в любви к себе, в боязни за себя. И оба они кончают одним и тем же: трусливым бегством, которое обнажает их идейное банкротство.

Старик терпит неудачу в своем «мщении»: Мастаков кончает с собой, разрушая все расчеты своего преследователя, не успевшего насладиться его страданиями. В этой связи вспоминается та сцена «Вечного мужа» Достоевского, где герой этого произведения Трусоцкий узнает о смерти человека, которому он мстит за тяжкую обиду. «Да за что же вы на него-то сердитесь,— засмеялся Вельчанинов,— ведь он не нарочно же умер! ...Ведь вам же, кажется, радость, что обидчик ваш умер; чего ж вы злитесь?—Какая же радость-с? Почему же радость? — Я по вашим чувствам сужу.— Хе-хе, на этот счет вы в моих чувствах ошибаетесь-с, по изречению одного мудреца: «хорош враг мертвый, но еще лучше живой», хи-хи!» (IV, 391—393).

«Враг» Трусоцкого умирает «не нарочно»,— «враг» Старика — нарочно, предпочитая смерть той пытке, от которой он не знает способа уйти. Понятна ярость Старика, из рук которого выскользнул «хитрый» Мастаков. Но самоубийство Мастакова не выдается Горьким за подвиг, не изображается как победа над Стариком — это акт слабости, а не силы. Горький дает в пьесе сцену, напоминающую тот эпизод с Фомой Гордеевым, когда Фоме стало ясно, что он — чужой народу. Одиночество и порожденная им душевная пустота — вот что делает Мастакова слабым перед лицом Старика и что позволяет Старику казаться рядом с ним сильным и страшным. Пусть Старик оправился от испуга во время столкновения с Софьей Марковной — он все же выдал себя, и мы уже знаем, что он в сущности очень труслив. Нам становится ясным, что он бежал бы гораздо раньше трагической развязки и что никакой трагедии вообще бы не было, если бы он столкнулся не с Мастаковым и Софьей Марковной, а с настоящими борцами, настоящими созидателями новой жизни. Горький не только разоблачил Старика, раскрыв всю низость и мерзость его взгляда на людей, но и развенчал его, показав всю непрочность его власти над людьми [36].

---

[36] «Старик» был написан в 1915 г., но работа Горького над текстом пьесы продолжалась до 1924 г. Как показывает сличение режиссерского экземпляра Малого театра, где пьеса «Старик» была поставлена 1 января 1919 г., с машинописными копиями, хранящимися в Архиве Горького, «Старик» шел первоначально на сцене в ранней редакции. В таком же виде пьеса была опубликована издательством «Книга» в 1921 г. (этот текст перепечатывался впоследствии в собраниях сочинений писателя). Однако, готовя пьесу ко второй публикации («Петербургский альманах», кн. 1, 1922), Горький подверг ее существенной правке. С одной стороны, он усилил «бунт» Девицы против Старика, а с другой — подчеркнул слабость Мастакова, выражающуюся в его «мягкости». Так, к словам Каменщика о Мастакове: «Хороший купец Иван Васильевич»,— Горький прибавил следующую оговорку: «Мягок, а — ничего» («Петербургский альманах», стр. 13). Подобным же образом к словам Старика о Мастакове: «Он — добрый...», было добавлено: «Мягкой...» (там же, стр. 41). Мастаков в этой редакции признается, что нагрянувшая беда ему «не по силам» (там же, стр. 39). Характерны реплики Старика, появившиеся в этой редакции: «Я, может, года терпел кротко для того, чтобы часок один помучить человека...» и «Все

5

Мы прошли мимо ряда произведений Горького, содержащих полемику с достоевщиной,— мимо повести «Жизнь ненужного человека», окуровского цикла, пьес «Фальшивая монета» и «Зыковы», цикла «По Руси» и др. [37] Ограничимся напоминанием о том, что Горький вел настойчивую борьбу против «социальной педагогики» Достоевского во многих своих публицистических выступлениях и художественных произведениях и что в этой борьбе на каждом новом историческом этапе выдвигались на первый план новые проблемы. Вначале Горький просто сталкивал свою идею «безумства храбрых» с идеей «спасения души страданием». Затем эта проблема приобрела конкретно-политическое содержание: речь шла уже о различном понимании «насилия», об анархических и революционных формах борьбы. Приближался революционный взрыв, и Горький обрушился на те теории и учения, которые отрицали необходимость борьбы, предсказывая страшные последствия «разнузданности страстей» и забрасывая грязью гордого человека-борца. В годы реакции Горький последовательно раскрывал классовую сущность «карамазовщины», ее мещанскую, окуровскую природу. В годы нового революционного подъема Горький, продолжая эту борьбу, посвятил главные усилия опровержению той оценки человека, которая внушала неверие в возможность победы над силами реакции — опровержению оценки человека как «дикого и злого животного».

Рассказ «Несогласный», опубликованный в начале 1916 г. [38], обобщил ряд мотивов предшествующей борьбы Горького против достоевщины. В этом рассказе процитированы слова, которые могли бы служить эпиграфом к нему (Горький приводил их и в других своих произведениях),— слова Аристотеля: «Кто не может жить в обществе, тот не составляет никакой части государства и есть или зверь, или бог». Надзиратель Курнашев, главное действующее лицо рассказа, и есть такой «разобществленный» человек, превртившийся в зверя. История его «игры» с женой, заставляющая читателя, как это и было задумано автором, вспомнить рассказ Достоевского «Кроткая», изображает те «болезни», о которых Горький говорил в статьях о «карамазовщине»: садизм и мазохизм. Как ни углублялся Достоевский в психологию мучителя «кроткой», как ни разоблачал одну за другой попытки его самооправдания, все же в этой повести не было жертвы и палача, а были — в изображении Достоевского — две жертвы. Отвергнув все попытки своего героя оправдаться, Достоевский вслед за тем оправдывал его сам, заставив его в конце повести произнести страстный монолог о трагическом одиночестве людей. «Одни только люди, а кругом них молчание — вот земля!»,— с ужасом восклицает герой «Кроткой». Бог покинул людей — вот причина всех несчастий; религия — вот единственный выход, единственный способ уничтожить

виноваты, стало быть все — и судьи, и палачи один другому...» (там же, стр. 44—45). Но Горький не был удовлетворен этой переработкой пьесы «Старик». Последней ее редакцией стала та, которая была подготовлена им для нью-йоркского издания, вышедшего в 1924 г. Эта редакция представляет собой выправленный текст указанного отдельного издания «Книги» с добавлением трех важных сцен, поясняющих философский смысл пьесы. В одной из этих сцен Старик и Мастаков спорят о том, что более свято: работа или страдание. Окончательная редакция «Старика» воспроизведена в 12-м томе тридцатитомного Собрания сочинений Горького.

[37] Автор этих строк писал об этом в статье «Борьба Горького-художника против реакционных идей Достоевского» («Горьковские чтения. 1949—1950», 1951).

[38] М. Горький. Несогласный.— «Киевская мысль», 25 марта 1916, затем — «Жизнь для всех», 1917, № 2.

одиночество человека. Горький давно ответил на эту проповедь словами: «Всё — в человеке, всё для человека». В рассказе «Несогласный» нарисована отвратительная фигура мещанина, «одиночество» которого порождено его ненавистью к народу. Он говорит о себе: «Я — человек смирный, меланхольный»,— но оказывается способным на самый страшный садизм. В нем — страх и злоба, вызванная «баловством» людей, тем, что «бедный бунтует», что «каждый сам себе воевода и хозяин», что нет у людей «ни страха, ни ужаса» (т. 14, стр. 188—191).

После Великой Октябрьской социалистической революции борьба Горького против достоевщины приобрела новый характер. Теперь самым главным для Горького стало разоблачение конкретных носителей достоевщины, тех, кто хватался за достоевщину в попытках оправдать свою борьбу против революции. И хотя Горький пользовался преимущественно материалом дооктябрьской действительности, актуальность многих его образов была несомненна. Характерен рассказ Горького «Карамора» — о провокаторе, «карьера» которого оборвалась в 1917 г. Рассказ дан в форме записок Караморы, вспоминающего в тюрьме историю своей жизни. Исходным пунктом его падения был его крайний индивидуализм: Карамора и в революционной борьбе «участвовал» как авантюрист, готовый в любой момент уйти в сторону и «открыть свою лавочку». Его характер получил дальнейшую «шлифовку» в условиях фракционной борьбы, в которой некоторые мнимые «революционеры» допускали «бесстыднейший иезуитизм» и «подленькие приемы». Отсюда уже легче было сделать следующий шаг — пойти на прямое предательство, стать провокатором. Рисуя фигуру Караморы, Горький показывал, как этот человек пытался найти для себя оправдание в реакционных идеях Достоевского. «Вот когда я чувствую Достоевского...»,— признавался он в своих записках. Не желая ни оправдываться, ни обвинять (Карамора утверждал, что ему «кричать некуда, некому», потому что он людей «не чувствует» и люди ему «не нужны»), он тем не менее не признавал себя преступником. И это непризнание было его выводом из следующего «открытия». «Я первый открыл,— заявляет Карамора,—что у человека нет сил протестовать против подлости в себе самом, да и не надо протестовать против нее: она — законное и действительное орудие взаимной борьбы» (т. 16, стр. 162).

В рассказе «Карамора» мы встречаемся с мотивами, которые знакомы нам по другим произведениям Горького, направленным прямо или косвенно против достоевщины: Карамора испытывает сам себя, выясняя, заговорит ли в нем «внутренний закон», все ли ему «дозволено» и т. п. В первопечатном тексте рассказа это было еще более обнажено. «Сейчас, вот, я понимаю, что этот час был коренным часом всей жизни моей,— рассказывал Карамора о своем предательстве,— и я всю жизнь потом до сей минуты пытался, пытаюсь понять мое решение, но — не могу, не понимаю. Говорить об этом мне трудно — боюсь напутать, соврать. Все-таки мне кажется, что я тогда спрашивал себя: «Могу ли?» А, может быть, иначе: «Неужели — не могу?» А, может быть, просто заинтересовался вопросом: «Что будет со мною, если я сделаю подлость?»» [39]. В рассказе Горького вся эта «внутренняя канитель», выдуманная Караморой явно «по Достоевскому», получает непосредственно политическую оценку. Политический преступник пытается спрятаться за идеи Достоевского, чтобы придать своей подлости некий «общечеловеческий» смысл. Горький разоблачает эту попытку.

Когда В. Я. Зазубрин написал Горькому, что он видит в рассказе «Ка-

[39] М. Горький. Карамора.— «Беседа», 1924, № 5, стр. 38.

рамора» влияние творчества Достоевского, Горький решительно возразил против этого. «Из эпиграфов к этому рассказу Вы видите,— писал он,— что «карамазовщину» в русском человеке подметил не только один Достоевский... Я, постепенно проходя сквозь все «сословия», наблюдал эту черту в представителях каждого из них. Достоевский — наилучший и, разумеется, гениальный изобразитель этой жуткой психики, «карамазовщина» у него дана не только в «Братьях», а во всех книгах; вспомните Свидригайлова, Рогожина, Лебядкина, Ипполита, Верховенского и т. д.» [40]. Таким образом, для Горького не было сомнений в том, что «карамазовщина» — реальное явление, которое Достоевский не выдумал, а увидел в жизни. Но он считал, что Достоевский преувеличенно и ложно истолковал это явление, оторвав его от социальных основ и приписав человеческой природе вообще. Через несколько лет после создания рассказа «Карамора» Горький, перечитывая повесть «Игрок», отметил следующие рассуждения ее героя: «Шпионство, конечно, *подло, но — какое мне до этого* дело?» (подчеркнуто Горьким). Рядом с этим местом он написал на полях книги: «З. из под.» (т. е. «Записки из подполья») [41]. Взгляд «подпольных» героев Достоевского на подлость как на естественное и в этом смысле «законное» выражение злых начал, извечно присущих человеческой природе,— вот за что хватались люди, подобные Караморе. Кстати, перечитывая повесть «Игрок», Горький отметил в ней и такую мысль ее героя, которая могла бы служить эпиграфом к другому горьковскому рассказу 20-х годов — «Рассказу о безответной любви»: «Есть, есть наслаждение в последней степени приниженности и ничтожества!..» [42].

Не менее интересен и важен в этом отношении горьковский «Рассказ о герое», опубликованный в 1924 г. В этом произведении уже была очерчена фигура человека, предвосхитившего многие черты фашиста в самом полном и точном смысле слова. «Историк» Милий Новак исповедовал учения Карлейля и Ницше, презирал в соответствии с этим массу и защищал идею неограниченной власти кучки «героев»-тиранов. Различая высшие и низшие расы, он с презрением смотрел «на черные племена Африки, на калмыков, киргиз, башкир...» В военных авантюрах Новак видел лучший способ парализовать народные движения, в политике устрашения и насилия — единственное средство осуществлять власть. «Нужно восстановить публичную казнь,— кричит этот тщедушный уродец.— И — пытки! Публичные пытки...» Но каким жалким трусом оказался этот «герой» в решительный момент, подтвердив афоризм одного из своих учеников: «Поли-

---

[40] Письмо А. М. Горького к В. Я. Зазубрину от 25 марта 1928 г. (Архив А. М. Горького). Среди эпиграфов к рассказу «Карамора» нет ни одного, взятого непосредственно у Достоевского, но почти все они развивают ту мысль, которую с наибольшей силой отстаивал именно Достоевский: о совместимости двух «бездн» — порока и добродетели — в душе человека. Мысль эта развита не только в «Братьях Карамазовых»; ее высказывают герои многих произведений Достоевского, относящихся к последнему периоду его творчества. Ставрогин уверяет, что он не знает «различия в красоте» между самым зверским поступком и каким угодно подвигом, что и в том, и в другом — «одинаковость наслаждения». В рассказе «Карамора» Горькому особенно важно напомнить о «Братьях Карамазовых», вернее — о самой «карамазовщине». Недаром о ней напоминают даже такие детали, как фамилия и прозвище героя рассказа: Каразин и Карамора.

[41] Ф. М. Достоевский. Игрок. Л., Изд-во писателей, 1930, стр. 29.— Эта книга с пометками Горького сохранилась в его личной библиотеке.

[42] Ф. М. Достоевский. Игрок. Л., Изд-во писателей, стр. 39.— В этой книге Горький, между прочим, отчеркнул и следующее место, частично процитированное им позднее в докладе на Первом съезде советских писателей: «Но ведь удовольствие всегда полезно, а дикая, беспредельная власть — хоть над мухой — ведь это тоже своего рода наслаждение. Человек — деспот от природы и любит быть мучителем» (стр. 41).

тика трусов — всегда политика жестокости!» Каким ничтожеством, каким пустышкой оказался он перед лицом опасности, когда прорвалась буря народного гнева! Ведь и Старик, при всех его стараниях запугать других, оказывался в итоге маленьким вредным насекомым, весьма подверженным страху. Впрочем, в связи с нашей темой интересен не столько сам Новак, сколько его «ученик» Макаров. «Рассказ о герое» заключает в себе полемику и с «Преступлением и наказанием», и с написанным под его влиянием романом Поля Бурже «Ученик». Достоевский и Бурже стремились показать, как разлагают душу революционные идеи; Горький показал, как разлагают душу идеи реакционные.

В «Рассказе о герое» есть сцены, которые могут быть названы первоначальными набросками к некоторым сценам «Жизни Клима Самгина». Сказанное особенно относится к картине детских лет Макарова, где показано, как физически здорового, но мало способного и трусливого мальчика «выдумывали» его родители, прививая ему уверенность в его исключительности. «Свободная», «независимая» личность Макарова пережила закономерную эволюцию от чисто внешнего, механического участия в революционных волнениях до перехода в лагерь реакции, до шпионской и провокаторской деятельности, до прямого бандитизма. «Убивал людей,— это делается очень просто,— бесстрастно рассказывает о себе этот способный ученик Милия Новака.— Теперь я сам бандит. Могу быть палачом. Все равно» (т. 16, стр. 107). Так заканчивается этот страшный рассказ. В нем есть следующая характерная деталь: Новак «строго советовал, вернее — приказывал» Макарову читать Достоевского, Константина Леонтьева, Ницше. «Именно — этих! — говорил он.— Анархистов — по существу духа, монархистов — по сознанию необходимости быть таковыми» (т. 16, стр. 97). Разумеется, было бы несправедливо, как и в случае с Караморой, возлагать на самого Достоевского ответственность за формирование таких характеров, как Макаров: люди, подобные Новаку, производили весьма существенную обработку даже самых реакционных идей Достоевского. Но о Достоевском Горький здесь вспомнил все же не случайно: достоевщина содержала в себе то, что стало для реакционного лагеря одним из главных средств самозащиты от победоносного шествия социалистических идей. Вообще не случайной была такая насыщенность горьковских рассказов 20-х годов элементами борьбы против достоевщины. Горький заметил в 1928 г., что рассказы эти — творческая подготовка к созданию произведения, разоблачающего основы буржуазной идеологии: «ряд поисков иной формы, иного тона для «Клима Самгина»,— работы очень трудной и ответственной...» [43].

Последнее произведение Горького — «Жизнь Клима Самгина» — подвело, помимо всего прочего, итог и его борьбе против достоевщины. Имя Достоевского много раз встречается на тех страницах эпопеи, которые образуют историческую хронику «сорока лет» русской жизни. Так, характеризуя 80-е годы и ту социальную среду, в которой прошло детство Самгина, Горький говорит о влиянии речи Достоевского о Пушкине, о воздействии его призыва: «Смирись, гордый человек!» Характеризуя затем время реакции, последовавшей за поражением революции 1905 года, то время, когда окончательно определилось мироощущение Самгина, Горький показывает рост интереса к Достоевскому.

Но дело не только в этих исторических справках, которые обобщают то, что говорилось о Достоевском и достоевщине в публицистических и

---

[43] Письмо А. М. Горького к В. Я. Зазубрину от 25 марта 1928 г. (Архив А. М. Горького).

литературно-критических статьях Горького. В «Жизни Клима Самгина» есть целая сюжетная линия, продолжающая художественную полемику Горького с Достоевским,— линия «кающегося купца» Лютова. Внутренне опустошенный, чувствующий непрочность своего социального бытия, проникнутый скептицизмом и пессимизмом, Лютов говорит, что «народ хочет свободы, не той, которую ему сулят политики, а такой, какую могли бы дать попы, свободы страшно и всячески согрешить, чтобы испугаться и — присмиреть на триста лет в самом себе» (т. 19, стр. 324). И когда Самгин бросает ему: «Ты, Лютов, человек из сумасшедшего дома Достоевского»,— тот в конце концов соглашается с этим. Он признается, что украшает себя «трагическими лохмотьями от Достоевского», так как не хочет украшаться «модными пиджаками от Щедрина» (т. 20, стр. 456).

Однако главный участок борьбы Горького против достоевщины в «Жизни Клима Самгина» — характер самого Самгина. Развивая то, что было изображено им прежде в «Караморе», «Рассказе о герое» и других произведениях 20-х годов, Горький показывает, как Самгин стремился использовать достоевщину для оправдания своего ренегатства. Он отмечает, что Гоголь и Достоевский давали «весьма обильное количество фактов, химически сродных основной черте характера Самгина... Уродливость быта и капризная разнузданность психики объясняли Самгину его раздор с действительностью, а мучительные поиски героями Достоевского непоколебимой истины и внутренней свободы, снова приподнимая его, выводили в сторону из толпы обыкновенных людей, сближая его с беспокойными героями Достоевского» (т. 21, стр. 294). Характерно, что когда Самгин решил написать книгу и стал продумывать ее содержание, он сам увидел почти полное совпадение своих идей с наиболее реакционными идеями Достоевского. Вот как раскрывает Горький мысли Самгина: «...Надо сравнить «Бесов» Достоевского с «Мелким бесом». Мне пора писать книгу. Я озаглавлю ее «Жизнь и мысль». Книга о насилии мысли над жизнью никем еще не написана,— книга о свободе жизни.

Но тут Самгин нахмурился, вспомнив, что Иван Карамазов советовал: «Жизнь надо любить прежде логики».

— Попробуем еще раз напомнить, что человек имеет право жить для себя, а не для будущего, как поучают Чеховы и прочие эпигоны литературы... Чехов, с его обещанием прекрасной жизни через двести, триста лет, развенчанный Горький с наивным утверждением, что «человек живет для лучшего» и «звучит гордо»,— все это проповедники тривиального позитивизма Огюста Конта...».

Затем, вспомнив о Ницше, Самгин «сел к столу и начал записывать свои мысли» (т. 22, стр. 157).

Здесь уместно сделать небольшое отступление. Известно, что одним из главных предшественников Горького в деле борьбы против реакционных идей Достоевского был М. Е. Салтыков-Щедрин. К наиболее ярким выступлениям Щедрина против этих идей принадлежала его статья «Литературные мелочи», которая была опубликована в 5-й (майской) книге «Современника» за 1864 г. и содержала ответ на появившиеся незадолго до этого «Записки из подполья». Одну из главных мыслей героя «Записок о бессмертии души» (так назвал «Записки из подполья» Щедрин) сатирик раскрыл в следующих словах: «всякий человек дрянь, и до тех пор не сделается хорошим человеком, покуда не убедится, что он дрянь...» [44]. Так писал Щедрин в «драматической были» «Стрижи», включенной в статью

---

[44] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полное собрание сочинений, т. VI. М., 1941, стр. 469.

«Литературные мелочи». А открывалась эта статья ироническими рассуждениями автора о том, что такое «дрянь» и чем она отличается от злонамеренности и глупости. Рассуждения эти замечательны не только тем, что в них разоблачена сущность межеумочной позиции героя «Записок из подполья», который и отталкивается от злого, и ищет для него оправдания, но и тем, что в них как бы дан первоначальный эскиз к замечательному художественному образу, созданному литературой лишь в следующем столетии. Характеризуя дрянных людей, Щедрин писал: «Есть люди, совершенно подобные тому козлу, о котором сложилась древняя русская поговорка: ни шерсти, ни молока. Это какие-то унылые недоноски, одинаково неспособные ни на добро, ни на зло, постоянно колеблющиеся между «да» и «нет», постоянно стремящиеся нечто выразить, и никогда ничего не выражающие. Нет в них ничего яркого, выдающегося, ничего такого, за что можно было бы ухватиться и сказать: ну вот, наконец-то я тебя поймал!.. Подобно дрянным ублюдкам, на первый взгляд обманывающим неопытного ценителя то красотою хвоста, то породистостью ушей, эти люди тоже обманывают его то взятою напрокат и на веру мыслью, то заимствованным выраженьицем; но, само собою разумеется, как только этот человек повернется к вам всею своею физиономией (а это он сделает по необходимости, в самом непродолжительном времени), то обаяние хвоста исчезнет немедленно, и слово «дрянь» само собой слетит с языка» [45]. Может показаться, что эти слова — из критической статьи, замечательной критической статьи, раскрывающей образ Клима Ивановича Самгина.

6

Выше речь шла о борьбе Горького против достоевщины. Но, как уже было сказано, изучение этой борьбы отнюдь не может само по себе исчерпать вопроса об отношении Горького к Достоевскому — писателю, которого он ставил в один ряд с гениальнейшими художниками слова. Всю жизнь страстно борясь против достоевщины, высказывая в пылу этой борьбы немало полемически заостренных суждений о «злом гении нашем», Горький никогда не отрицал огромного значения творчества Достоевского. Нанося беспощадные удары защитникам и пропагандистам достоевщины, Горький все время настойчиво стремился разрешить ту загадку, какой являлся для него художественный гений Достоевского,— об этом особенно ярко рассказывают письма Алексея Максимовича и его дневниковые записи. Они позволяют увидеть, как в раздумьях и спорах складывалась горьковская концепция творчества Достоевского.

Горький неоднократно повторял, что творчество Достоевского было вызвано к жизни не преходящими, исторически мало существенными обстоятельствами, а коренными особенностями социальной действительности. В одном из писем, которые относятся к декабрю 1911 г., он выразил эту мысль в следующем полемически заостренном виде: «Имейте в виду, что злой наш гений Федор Достоевский, «рыцарь горестной фигуры» отнюдь не «выскочил на носу литературы» как неожиданный «некий прыщ»,— он есть лицо вполне оправданное русской жизнью, нашей историей и — я скажу — не очень оригинальное лицо» [46]. И Горький же не раз говорил об исключительном своеобразии Достоевского как человека и как художника. Характерна в этом отношении запись Горького о прочитанном им дневнике А. Г. Достоевской. Замечая, что это — «одна из самых кошмар-

[45] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), т. VI, стр. 453—454.
[46] Письмо А. М. Горького к И. Д. Сургучову, декабрь 1911 г. (Архив А. М. Горького).

ных русских книг», Горький пишет: «В «Дневнике» — совершенно отсутствует художник, писатель, человек исключительной оригинальности»[47]. Было бы ошибкой видеть какое-либо противоречие между этими двумя суждениями Горького. Говоря, что Достоевский — «не очень оригинальное лицо», Горький имел в виду лишь то, что творчество этого писателя порождено существенными особенностями старой русской действительности, теми особенностями, которые породили и другие идейные системы, сходные с проповедью смирения.

В своих дооктябрьских выступлениях о Достоевском Горький склонен был рассматривать эти существенные особенности как тяжкие последствия монгольского нашествия, к которым присоединились результаты длительного господства крепостного права. Вопрос ставился тогда в плане оценки отрицательных черт русского национального характера, тех черт, которые были привиты ему тяжелой историей страны.

«Вся деятельность Достоевского-художника,— писал Горький в статье «Еще о карамазовщине»,— является гениальным обобщением отрицательных признаков и свойств национального русского характера...» (т. 24, стр. 155). В советскую эпоху, отбросив свои прежние ошибки в оценке русского национального характера, Горький ставил вопрос уже иначе: он связывал содержание творчества Достоевского с процессом ломки старой крепостной России наступающими капиталистическими порядками, с существом самих этих порядков. Но и в том, и в другом случае речь шла о социально-исторической значительности тех идей, чувств и настроений, которые выразил Достоевский, о связи их с драмами и трагедиями тысяч и тысяч людей. И в обоих этих случаях Горький ни в коей мере не отрицал ни оригинальности таланта Достоевского, ни своеобразия его личной судьбы, наложившей заметный отпечаток на все его творчество.

Говоря в своих заметках, относящихся к началу 30-х годов, что Достоевский должен быть взят в связи с исторической действительностью его времени, Горький указывал, что для этого надо осветить «его не совсем обычную биографию хотя бы в основных ее моментах». Сам Горький отметил следующие ее моменты: Достоевский начинает с того, что становится социалистом, фурьеристом, членом «кружка петрашевцев, единственного *живого* дома той эпохи»; затем «Мертвый дом» «прививает ему глубокий и болезненный интерес к психологии преступления против *личности*. Как личность, он убеждается в «обмане социализма» и мстит за этот обман «Записками из подполья», жестокой полемикой с социалистами, «Бесами»». В тех же заметках Горький указывает: «Поиски основной мотивации преступления против личности, как один из корней творчества Д.,— лично мне кажется, что это наиболее глубокий корень»[48].

Те же мысли выражены в следующей записи: «Ф. М. Достоевский в «Мертвом доме» не видит, не чувствует, не считает себя «политическим», но на протяжении всей книги изображается уголовным преступником.

Это — развить.

...Тема *отцеубийства*. Ее оправдание»[49].

---

[47] Заметки о дневнике А. Г. Достоевской (Архив А. М. Горького). Имеется в виду издание Центроархива: «Дневник Анны Григорьевны Достоевской», 1923 г. Экземпляр этой книги, сохранившийся в личной библиотеке Алексея Максимовича, имеет много его пометок (подчеркиваний и отчеркиваний).

[48] Заметки А. М. Горького по поводу статьи Н. Л. Степанова «Творчество Достоевского» (Архив А. М. Горького).

[49] Черновые заметки 20-х годов (Архив А. М. Горького). Последнее замечание Горького проясняют его заметки по поводу статьи Н. Л. Степанова. Горький говорит здесь, что Достоевский ощущал свое «моральное участие» в гибели отца, убитого крепостными крестьянами.

О том же говорится в опубликованной переписке Горького с Д. М. Лутохиным и еще шире — в его предисловии к роману Л. М. Леонова «Барсуки»: «Аристотель в «Политике» сказал, что «человек вне общества или бог или зверь». Достоевский, в фигуре «человека из подполья», создал больное и злое животное. Он не мог создать этот тип из наблюдений юности своей над Белинским, Некрасовым и другими литераторами той поры, не мог создать «человека из подполья», наблюдая своих друзей по кружку Буташевича-Петрашевского. Он создал «человека из подполья», наблюдая на каторге обитателей «Мертвого дома». Вот почему у него почти все племя Карамазовых заражено стремлением к истязанию, насилию, к убийству...» [50].

Как видно из приведенных замечаний Горького, его мысль была все время прикована к позднему периоду творчества Достоевского, к тому периоду, который наступил после каторги. Горький стремится выяснить источники идей и настроений, воплотившихся в таких произведениях, как «Записки из подполья», «Бесы», «Братья Карамазовы». Раннее творчество Достоевского интересовало Горького гораздо меньше, он и ценил его гораздо меньше, чему косвенным свидетельством явились уже рассуждения героя рассказа «Коновалов» (1897) о «Бедных людях» [51], а прямым — следующие слова Горького из предисловия к роману Л. Леонова. «Барсуки»: «Никто не мог предчувствовать, что Достоевский, автор жалобной и, в сущности, жалкой повести «Бедные люди», окажется способным написать ядовитые «Записки из подполья» и создать роман «Братья Карамазовы»». Такой взгляд Горького на раннее творчество Достоевского, резко отличающийся от взглядов некоторых литературоведов, не должен нас удивлять. Уже Добролюбов относился к «Бедным людям» гораздо сдержаннее, чем Белинский, и этому вполне соответствовали иронические замечания Щедрина в адрес Достоевского на счет «тысячекратно повторяемого трясения» гоголевской «Шинелью». Причина такого охлаждения раскрыта в статье Чернышевского «Не начало ли перемены?». Наступила новая эпоха, когда от пафоса жалости и сострадания к «маленькому человеку», выраженного в образе Акакия Акакиевича и бывшего для своего времени столь прогрессивным, надо было переходить к пафосу воспитания из «маленького человека» — человека-борца. Между тем Достоевский в романе «Униженные и оскорбленные» и в других своих произведениях 60-х годов не только не совершал такого перехода, а еще более настойчиво, чем он это делал в «Бедных людях», поэтизировал в человеке черты кротости и смирения.

Добролюбов в своей статье «Забитые люди» писал с едкой иронией о героях Достоевского, что они доводят «свое душевное величие до того, чтобы зазнамо целоваться с любовником своей невесты»; он говорил, что у этих «романтических самоотверженцев», склонных к такому «гуманному обезличению себя»,— «тряпичные сердца» [52]. О том, как был близок Горький к такому пониманию «кроткосердных» героев Достоевского и подобных им людей, свидетельствует хотя бы его «Рассказ о безответной любви». Нет, Достоевский не просто продолжал Гоголя, не просто развивал

[50] Рукопись предисловия Горького к французскому изданию «Барсуков» (1931 г.— Архив А. М. Горького).

[51] Коновалов говорит герою-рассказчику: «...брось ты, Максим, эту канитель!.. Не жалостно и не смешно: для чего писано?». Зато ему понравились «Подлиповцы» Решетникова: «Пила и Сысойка — это другая модель! Они люди живые, живут и бьются... а эти чего? Пишут письма... скучно! Это даже и не люди, а так себе, одна выдумка» (т. 3, стр. 26).

[52] Н. А. Добролюбов. Собрание сочинений в трех томах, т. 3. М., 1952, стр. 461—462.

гуманизм «Шинели». Он и развивал этот гуманизм лучшими сторонами своего творчества, и входил худшими сторонами в прямое противоречие с ним, капитулируя перед душевным «подпольем». Могут возразить, что сам Горький как раз склонен был подчеркивать сходство Достоевского с Гоголем, а не их различие. Несомненно — так. Но если у некоторых литературоведов это приводило к идеализации Достоевского, то у Горького — к несправедливо-отрицательной оценке Гоголя.

Горький придавал большое значение впечатлениям Достоевского, почерпнутым им на каторге,— впечатлениям от мира уголовных преступников. Эта точка зрения Горького сказалась и на некоторых его художественных образах, полемически направленных против достоевщины,— в пьесе «Старик», в рассказе «Убийцы» и др. Характерны в этом отношении и некоторые штрихи второго варианта пьесы «Васса Железнова». Возьмем следующую сцену из этой пьесы:

«Васса. Я тебе скажу, чего я хотела, вот при дочерях скажу. Хотела, чтоб губернатор за мной урыльники выносил, чтобы поп служил молебны не угодникам святым, а вот мне, черной грешнице, злой моей душе.

Рашель. Это — от Достоевского и не идет вам.

Наталья. Мать Достоевского не знает, она книг не читает.

Васса. От какого там Достоевского? От обиды это. От незаслуженной обиды...» (т. 18, стр. 222—223).

И вот, когда эта женщина, кровно обиженная и оскорбленная в юности, возненавидевшая всех людей, пришедшая к выводу, что «люди-то хуже зверей», и мстящая всему миру за свои страдания,— когда она оказывается способной не только на злые выходки против царских чиновников и попов, но и на грубое насилие над людьми, «для закона не существующими»,— Рашель имеет право сказать Вассе: «Страшная вы фигура! Слушая вас, начинаешь думать, что действительно есть преступный тип человека». Васса отвечает ей: «Все есть! Хуже ничего не придумаешь, все уж придумано» (т. 18, стр. 217). Но в том и дело, что Рашель не верила в существование особого преступного типа, и — это главное! — в него не верил сам Горький, считавший учение о врожденной преступности одной из самых вредных выдумок буржуазных идеологов. Значит, не следует думать, что впечатления Достоевского, почерпнутые им на каторге, были, с точки зрения Горького, впечатлениями от какого-то особого преступного типа людей, противостоящего типу «нормального» человека. Мысль Горького была совсем иная. Она станет для нас яснее, если мы попытаемся разобраться в том, как истолковал для себя Горький ту систему идей, к которой пришел Достоевский в результате всех своих испытаний, переживаний и раздумий,— систему идей, связанную с определенным пониманием человека, его «подпольных», «карамазовских» начал. Необходимо обратиться к итоговым суждениям Горького на эту тему, относящимся к советской эпохе.

Что такое «карамазовщина»? — задавался Горький вопросом в одном из своих писем в 1928 г. и давал такой ответ: «Возможно, что это бунт «широкого» человека, равнинного русского жителя, который, заключив себя в город, отравил пустынную,— каратаевскую и богобоязненную,— душонку свою соблазнами города и непримиримыми противоречиями его социальной структуры — противоречиями, незнакомыми деревне с такой силой и ясностью. «Карамазовщину» можно понять, как бунт человека против самого себя и Христа ради,— т. е. ради отвлеченного представления о некой справедливости, реально, в данных условиях, неосуществимой. Иначе: «карамазовщина» — активный анархизм, «каратаевщина» — пассивный. Тот и другой мне органически, а также и интеллектуально

враждебен» [53]. Та же мысль о том, что «карамазовские» чувства и настроения были рождены в людях наступающими капиталистическими отношениями, их анархической природой, ярко выражена в предисловии Горького к «Барсукам»: «Достоевский и личностью, и творчеством своим гениально показал миру, до какой чудовищной степени личность может быть изуродована условиями ее бытования в капиталистическом обществе... Достоевский стал поэтом стихийного бунта личности, поэтом бунта ради бунта. Основное произведение его, в котором сжаты идеи всех его гениальных книг,— «Записки из подполья» — он посвятил защите полного, безграничного произвола личности. Его Раскольниковы, Ставрогины и прочие Карамазовы — разнообразные воплощения основного типа «человека из подполья»,— человека, которому нечего, некого любить, которому весь мир враждебен, который «до страсти любит хаос и разрушение», хочет жить по законам только «своей глупой воли», обладает несокрушимым тяготением к моральному и физическому истязанию ближних, сознательно ради удовлетворения болезненной страсти к бунту ради бунта идет против «всех человеческих выгод», «основанных на формулах научно-экономических», против «благоденствия, свободы, ну и так далее, и так далее» [54]. Известно, как широко развернул эти мысли Горький в докладе на съезде советских писателей, говоря о развитии худших традиций Достоевского реакционными писателями XX в., пытавшимися опоэтизировать «социальных выродженцев, созданных анархическим влиянием бесчеловечных условий капиталистического государства» (т. 27, стр. 313).

Перед тем, как попытаться свести воедино все эти суждения Горького, надо вспомнить, как изображал он сам людей, доведенных до анархического, нигилистического отношения к действительности условиями капиталистического общества. Речь в данном случае идет не о типах «социальных выродженцев», ренегатов, доходивших иногда в своем душевном распаде до прямого предательства по отношению к лучшим идеалам человечества (о том, как изображал подобных людей Горький и как он наносил при этом удары достоевщине, уже говорилось выше). Речь идет о других горьковских образах, о тех, в которых показано, как капитализм анархизирует людей на всех ступенях социальной лестницы — от самых обездоленных, обделенных судьбою париев до буржуазных «хозяев жизни». Вспомним фигуру безработного из очерка «Город Желтого дьявола» — голодного, озлобленного юноши, в котором Горький угадал желание смешать весь этот город, с его богатством и нищетой, с его рабами и рабовладельцами, в один скверный хаос: «Это страшное желание естественно в мозгу юноши, как нарыв на теле худосочного. Где много работы рабов, там не может быть места для свободной, творческой мысли, там могут цвести только идеи разрушения, ядовитые цветы мести, буйный протест животного» (т. 7, стр. 15). И вспомним, как рисует Горький вспышки подобных же разрушительных стремлений — подпалить со всех концов город или выморозить людей, как тараканов — у Антипы Зыкова или у Вассы Борисовны Железновой.

Отметим, что Горький считал особенно характерными такие вспышки «нигилизма» именно для представителей русской буржуазии, для тех из них, которые были прямыми потомками крепостных крестьян или в прошлом крепостными крестьянами сами и которые поэтому с особенной остротой ощущали крутизну перехода от деревенской патриархальности к буржуазной анархической «свободе». Горький писал о русских буржуа:

[53] Письмо А. М. Горького к В. Я. Зазубрину от 25 марта 1928 г. (Архив А. М. Горького).
[54] Архив А. М. Горького.

«Я думаю, что нигде в мире нет столько преступников из любопытства, из желания ужаснуться пред собою, из озорства и т. д.— нигде, как у наших «сильных» людей»» [55]. Объясняя все это непрочностью социального бытия русской буржуазии, Горький той же причиной объяснял и появление в ее среде «белых ворон» — Гордея Чернова, Саввы Морозова и др. Приведя слова судостроителя Журавлева: «Всю жизнь я суда строил, а пустырь в душе своей не мог застроить», Горький писал: «Я мог бы показать Вам еще десятка полтора таких же больших людей и все — с «пустырем» в душе... Русский «пустырь» — штука куда более страшная, чем это чувствовал Федор Достоевский...» [56].

Этой же теме посвящено и письмо Горького к К. А. Федину, написанное в объяснение горьковских образов «кающихся» купцов,— именно здесь дана четкая формула, объясняющая указанного рода явления «неуверенностью купца в прочности его социальной позиции». Как тесно были связаны мысли, развитые в этом письме, с вопросом о социальных источниках «карамазовщины», видно по следующим замечаниям Горького о русских купцах, прадеды и деды которых были «крепкими земле» мужиками и «веровали в законность рабства»: «Веками воспитанный раб крепко сидит в человеке, церковь же укрепляла его идеей рабства богу. И вот, «в страхе рабьем пребывая», не верит человек в прочность «свободы», все ищет предела ее, все пробует: а так — можно? А — эдак?.. Взгляните-ка, как сказочно быстро богатели московские текстильщики, поволжские лесопромышленники и судовладельцы. И, право же, пред каждым стоял вопрос: все ли позволено? И, «со страхом испытуя милость господню», позволяли себе все...» [57].

Преступления «из любопытства, из желания ужаснуться перед собою, из озорства и т. д.» Горький объяснял глубокими социальными причинами, объяснял влиянием капиталистических отношений, все более бурно развивавшихся в России. Достоевский, по словам Горького, нашел «истину» в «зверином, животном начале человека, и нашел не для того, чтобы опровергнуть, а чтобы оправдать». Горький говорил в этой связи: «Да, животное начало в человеке неугасимо до поры, пока в буржуазном обществе существует огромное количество влияний, разжигающих зверя в человеке» (т. 27, стр. 314). Иными словами, речь у Горького шла не о том, что Достоевский животное начало в человеке «оправдывал» в нравственном смысле, что он утверждал и воспевал это начало, как стали делать позднее некоторые декаденты, а о том, что Достоевский считал это начало присущим человеческой природе вообще и в этом смысле естественным и неугасимым — не до какой-то поры, а навеки. Добавим, что в этом пессимистическом выводе Достоевский усматривал главное свое открытие, главную истину, поднимающую реализм его творчества над реализмом Толстого, Гончарова и других. «Талантливые писатели наши высокохудожественно изображали жизнь средне-высшего круга (семейного),— утверждал Достоевский, отвечая на заявления критиков, что он любит изображать исключения, аномалии и т. п.,— Толстой, Гончаров думали, что изображали *жизнь большинства,* по-моему они-то и изображали *жизнь исключений...* Я горжусь, что впервые вывел настоящего человека русского большинства и впервые разоблачил его *уродливую и трагическую сторону. Трагизм состоит в сознании уродливости...*

---

[55] Письмо А. М. Горького к О. Д. Форш от 15 декабря 1926 г. (Архив А. М. Горького).

[56] Там же.

[57] Письмо А. М. Горького к К. А. Федину от 21 декабря 1932 г. К. Федин. Писатель, искусство, время. 1957, стр. 130—131.

Только я один вывел *трагизм подполья...* Подполье, подполье, поэт подполья! Фельетонисты повторяют это как нечто унизительное для меня. Дурачки, это *моя слава, ибо тут правда»* [58]. Горький не знал этой черновой записи, которая так наглядно подтверждает справедливость его ответа на вопрос, в чем же обрел свою «истину» Достоевский.

7

Суждения Горького о Достоевском подводят нас к следующему пониманию творчества «злого гения нашего», тех идей и настроений, которые определились в его последний период.

Подобно многим передовым русским людям 40-х годов, Достоевский начал с восприятия учения утопического социализма, и, подобно многим из них, усомнился позднее в правильности этого учения, когда ход жизни стал разрушать юношеские иллюзии и упования. Но у него этот пересмотр и связанный с ним душевный кризис начался раньше, чем у некоторых других, и принял более острые и болезненные формы. Еще до каторги начали рваться связи Достоевского с передовыми идеями его времени, а на каторге он увидел жизнь с такой стороны, которая могла лишь удвоить, если не удесятерить, возникшие в нем уже раньше сомнения в учении утопического социализма, в том, что добро — сущность человеческой природы и что зло проникает в нее лишь под воздействием социальных условий и исчезнет вместе с изменением их. Достоевский стал сомневаться в том, что людям — таким, каковы они есть, способным совершать страшные преступления,— будет полезна социальная свобода. Не станет ли она свободой насилий друг над другом, раскрепощением всего животного, всего звериного, что так прочно сидит в человеческих душах?

В «Записках из Мертвого дома» Достоевский писал: «Только в остроге я слышал рассказы о самых страшных, о самых неестественных поступках, о самых чудовищных убийствах, рассказанные с самым неудержимым, с самым детски-веселым смехом». В каком направлении шли здесь (используя формулировку Горького) «поиски основной мотивации преступления против личности», видно по следующему месту «Записок»: «Точно опьянеет человек, точно в горячечном бреду. Точно перескочив раз через заветную для него черту, он уже начинает любоваться на то, что нет для него больше ничего святого; точно подмывает его перескочить разом через всякую законность и власть и насладиться самой разнузданной и беспредельной свободой, насладиться этим замиранием сердца от ужаса, которого невозможно, чтоб он сам к себе не чувствовал». Насколько субъективно воспринимал Достоевский факты действительности, свидетельствует следующий эпизод. Особенно поразил Достоевского на каторге один отцеубийца, который сочетал «зверскую бесчувственность» (о чем говорило его постоянное «веселейшее расположение духа» после совершенного страшного злодеяния) с добродушием и ребячеством. Впоследствии выяснилось, что в отцеубийстве этот человек был обвинен ошибочно. Таким образом, вывод Достоевского о сочетании в этом человеке «божеского» и «дьявольского» оказался безосновательным. Но для Достоевского эта история была поводом не к пересмотру своего взгляда на человеческую природу, а к подкреплению — также без всяких в данном случае оснований — своей идеи о добровольном приятии человеком на себя креста за чужие грехи.

---

[58] Цитируется по кн.: А. С. Долинин. В творческой лаборатории Достоевского. М.— Л., «Советский писатель», 1947, стр. 147—148.

Впрочем, «Записки из Мертвого дома» еще сочетали в себе пессимистический взгляд на человеческую природу со стремлением объяснить социальные причины зла, сочетали идеализацию покорности с плодотворными поисками творческих сил и стремлений в людях. Следующие произведения Достоевского все больше проникались духом исторического пессимизма. Писатель вышел с каторги и вернулся к творчеству в пору отмены крепостного права и бурного наступления капиталистических сил, в пору стремительного разорения и разложения деревни и заполнения голодными и нищими городских углов и трущоб. Эта картина и прибавившиеся к ней впечатления от поездок по Европе, наблюдения за развитыми капиталистическими отношениями, укрепили Достоевского в его сомнениях и выводах. Так вот она — свобода, пришедшая на смену былым патриархальным отношениям, свобода взаимного истребления, свобода произвола наиболее наглых, наиболее бесчестных и бесстыдных! Приведя в своих каприйских лекциях слова Щедрина о «хищнике» как об «истинном представителе нашего времени», Горький говорил: «Этот вопль умнейшего человека 70-х—80-х годов почти сливается страстностью своей с истерическим визгом Д[остоевского].

Два человека резко противоположных взглядов... оба волками воют, видя вокруг себя вихрь хищничества, зверства и одичания...» [59]. Изображение того, как анархизируют человека капиталистические отношения, раскрепощая его душевное «подполье», изображение «карамазовщины», мечущейся между «все дозволено» и боязнью «свободы», было гениальным открытием Достоевского как художника. Однако, сделав это открытие, он, как уже говорилось, сам же его и затемнил, приписав «карамазовщину», порожденную определенными социально-историческими условиями, человеческой природе вообще. И выводы из этого следовали глубоко реакционные, внушавшие неверие в человека и в возможность изменения действительности революционным путем,— выводы, против которых не мог не бороться Горький. Борясь против них, Горький не отбрасывал художественных открытий Достоевского. Идя от самой действительности и пристально вглядываясь в существо капиталистических отношений, он очищал эти открытия от всего, что замутило и извратило их.

Поучительно в этой связи сопоставить суждения о Достоевском, принадлежащие А. М. Горькому и Н. К. Михайловскому. Горький разделял оценку Достоевского как «жестокого таланта», недаром он прямо ссылался на эту оценку в статье «О карамазовщине» и в явной перекличке с ней формулировал собственный вывод: «...Достоевский — гений, но это злой гений наш» (т. 24, стр. 147). Горькому был близок ряд наблюдений и соображений Михайловского, в частности то соображение, что в последний период дарование Достоевского, несмотря на ослабление в нем гуманистического начала и усиление «мучительной стороны», приобрело новую остроту, что его талант «ожесточился и отточился». Но при этом Горький шел дальше автора статьи «Жестокий талант». Михайловский высоко оценивал дарование Достоевского, но гением его не считал и говорил о невозможности «мерить его с Шекспиром» [60]. Горький Достоевского и гением считал, и с Шекспиром мерил. А главное, он совершенно иначе объяснял творчество Достоевского, самый процесс его «ожесточения». Н. К. Михайловский видел причину этого процесса в том, что Достоевский оторвался от «живой жизни», что политикой он «просто не

---

[59] М. Горький. История русской литературы. М., 1939, стр. 256.

[60] Н. К. Михайловский. Литературно-критические статьи. М., 1957, стр. 222.

интересовался», что его влекло лишь к «разбирательству интимнейших личных дел и делишек» и что он все больше предавался простой «игре мускулами творчества» [61]. По Михайловскому получалось так, что интерес к «ненужной жестокости» объяснялся индивидуальными особенностями дарования Достоевского и что влияние социальной действительности сказалось лишь в том, что она помогла этим особенностям раскрыться. Горький понимал все это совершенно иначе: и самую «карамазовщину», и отношение к ней Достоевского он связывал с важнейшими процессами социально-исторического развития. Он осуждал в творчестве Достоевского все то, что выражало чувства подавленности и отчаяния, вызванные этими процессами, но, в отличие от Михайловского, ни мало не брал под сомнение тот вывод Добролюбова, что в произведениях Достоевского звучала боль за униженных и оскорбленных. Не брал он под сомнение и тот вывод Добролюбова, что Достоевский ставил в своих произведениях острейшие общественно-политические проблемы. Напротив, все эти выводы получили у Горького дальнейшее развитие, ибо и силу, и слабость Достоевского он ставил в прямую связь с развитием капитализма в России, с все бо́льшим обнаружением его хищнической природы. Так сказались принципиальные отличия позиции пролетарского художника, материалиста, борца против капитализма во имя более передовых общественных отношений,— от позиции теоретика народничества, субъективиста в области социологии, мещанского идеолога, закрывавшего глаза на то, что Россия вступила на капиталистический путь.

Мы непосредственно подошли к вопросу о том, какое значение имел для Горького творческий опыт Достоевского — писателя, с идеями которого он постоянно боролся. Прежде всего Достоевский глубоко интересовал Горького теми своими открытиями, которые были связаны с критикой капиталистических отношений и питались ненавистью к ним. Критицизм Достоевского был чужд Горькому многими своими чертами. В каприйских лекциях Горького говорится, что творчество Достоевского «не увеличивает в жизни положительное, а, подчеркивая в ней лишь отрицательные стороны, закрепляет их в памяти человека, всегда рисует его беспомощным в хаосе темных сил и может привести его к пессимизму, мистицизму и т. д.» [62]. Та же, в сущности, мысль выражена в романе «Жизнь Клима Самгина». Самгин, всегда стремившийся принизить людей, «открыть» в них что-то плохое, нашел в этом отношении опору в творчестве Достоевского — художника, который «унижает людей наиболее осведомленно, доказательно и мудро». Здесь открывается еще одна причина постоянной полемики Горького с Достоевским — борьба против одностороннего критицизма в искусстве. Но при всем том в критицизме Достоевского Горький видел силу, разлагающую буржуазные иллюзии, наносящую удары душевному равновесию мещан. Недаром Самгин и тянулся к творчеству Достоевского, и отталкивался от него: герои Достоевского казались ему слишком «беспокойными», и он убеждал себя в том, что он здоровее и естественнее их. Недаром вожди реакционных партий, стремясь использовать в своих интересах Достоевского, вместе с тем относились к нему с большой опаской: он ставил в своих произведениях такие вопросы, которых эти реакционеры предпочитали бы совсем не касаться. Достоевский не мог не интересовать Горького как «бесстрашный исследователь тайного, скрытого в человеке» [63]. Горький говорил:

---

[61] Н. К. Михайловский. Литературно-критические статьи, стр. 214, 248.
[62] М. Горький. История русской литературы, стр. 250.
[63] Заметки о дневнике А. Г. Достоевской (Архив А. М. Горького).

«Я предпочел бы, чтоб «культурный мир» объединялся не Достоевским, а Пушкиным, ибо колоссальный и универсальный талант Пушкина — талант психически здоровый и оздоровляющий. Но не возражаю и против влияния ядовитого таланта Достоевского, будучи уверен, что он действует разрушительно на «душевное равновесие» европейского мещанина» (т. 25, стр. 252).

Однако творчество Достоевского было важно для Горького не только критикой капитализма, не только такими художественными открытиями, как «карамазовщина». Это творчество воспринималось Горьким и как замечательный жизненный документ, в котором нашло ярчайшее выражение душевное смятение и отчаяние человека межреволюционной эпохи; как правдивая исповедь человека, разуверившегося в лучших идеях и надеждах своей юности, мучительно ищущего оправданий своего безверия и не находящего их. Горький высоко ценил искренность Достоевского. В этом отношении особенно интересно следующее высказывание Горького, относящееся к поре его знаменитых выступлений по поводу инсценировок Достоевского: «...чем больше изучаю его — тем более он возмущает меня... Это, однако, не значит, чтобы я, читая Достоевского, не маялся душевно вместе с ним страхом и болью за Русь; не люблю его мысль, мне враждебно его извращенное чувство, но — весь он, кругом взятый, конечно, величайший из великомучеников русских». К этому месту Горький дал такое примечание: «И более искренен, чем Лев Толстой» [64]. Горький, не раз изображавший в своих произведениях душевное состояние людей, испуганных жизнью и теряющих веру в нее, не мог не учитывать «исповеди» Достоевского, хотя и понимал, насколько она субъективна, и хотя сам совсем иначе видел и изображал жизнь.

Наконец, надо отметить еще одну сторону творчества Достоевского, которую не мог не учитывать Горький в собственных творческих исканиях. Достоевский, как никто до него, умел подчинять все сюжетное развитие своих романов столкновению идей и идейных систем. Главные его герои, как правило, являются носителями определенной идеи, исходя из которой они и строят все свое поведение. Правда, такой подход к изображению действительности был в литературе и до Достоевского — здесь достаточно назвать Герцена и Чернышевского, идеи которых были Горькому неизмеримо ближе. Но Герцен осуществлял этот подход преимущественно в произведениях мемуарного жанра, и его опыт был более важен для Горького-мемуариста и создателя литературных портретов, чем для Горького-романиста и новеллиста. А Чернышевский не мог дать Горькому образцов пластического, физически ощутимого изображения борьбы идей, к чему так стремился автор «Жизни Клима Самгина». В этом отношении для Горького был особенно интересен как художник именно Достоевский. Тут-то и скрывается разгадка того обстоятельства, что Горький высоко ставил по художественному мастерству, по литературной «технике» роман «Бесы».

В 1931 г., в своих заметках о Достоевском, Горький назвал «Бесы» «одним из лучших его произведений» [65]. В 1935 г. в известной статье «Об издании романа «Бесы»» Горький писал: «Роман «Бесы» написан гораздо более четко и менее неряшливо, чем многие другие книги Достоевского и, вместе с Карамазовыми, самый удачный роман его» [66]. Горький при этом

[64] Письмо А. М. Горького к Иванову-Разумнику от 29 октября 1913 г. (Архив А. М. Горького).

[65] Заметки А. М. Горького по поводу статьи Н. Л. Степанова «Творчество Достоевского» (Архив А. М. Горького).

[66] М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи, стр. 105.

нимало не смягчал своей прежней политической оценки «Бесов». В письме к молодым писателям он писал: «...некоторые плохие книги надо читать, чтобы узнать, чем они плохи... Роман Достоевского «Бесы» отлично сделан технически, но это — книга болезненно злая» [67].

Само собой разумеется, что, изображая борьбу идей, Горький далеко уходил от Достоевского не только в области содержания, но и в области формы. Для Горького приобрела большое значение задача, которую Достоевский перед собою даже не ставил: показать, как растут идеи из социального быта, как они кристаллизуются в процессах классовой борьбы и как становятся материальной силой, если овладевают массами.

В своих каприйских лекциях Горький говорил, что истерика человека «из подполья» объясняется тем, что личность его «обижена своим бессилием, оскорблена слабостью своего сознания, оскорблена так, что вместо естественного желания расширить и углубить сознание это — впадает в отчаяние и отрицает его» [68]. Горький тоже выразил протест против бессилия обособленной личности и ее сознания в капиталистическом обществе, но отсюда он сделал вывод о необходимости борьбы с обособленностью, с индивидуализмом и о необходимости расширения и углубления сознания. Он не впал в отчаяние, а пропел гимн разуму, гимн передовым идеям эпохи. Изобразив в одном из своих ранних рассказов («Однажды осенью») эпизод, столь близкий к изображенному в «Записках из подполья», показав банкротство книжной мудрости героя перед простым человеческим чувством девушки с улицы, Горький сделал вывод не в пользу стихийного чувства, а в пользу разума, который станет непобедимым, когда соединится с реальной жизнью, с борьбой за ее изменение.

Рисуя в романе «Подросток» почти символическую фигуру матери-крестьянки, Достоевский видел силу этой женщины в том, что она осталась свободной от влияния «образованности» XIX столетия, что она продолжала пребывать в состоянии патриархальной наивности и покорности. Горький показал иную женщину из народа, иную мать, которая «воскресила» свою душу потому, что освободилась от покорности, а освободилась от покорности потому, что поднялась до передовых идей.

В свете творчества Горького стали яснее самые сильные стороны Достоевского как художника: страстный протест против того озверения, которое несут с собою капиталистические отношения, и острейшее ощущение трагизма человеческой жизни без положительных идеалов, без веры в человека, в его счастливое будущее.

Развивая идеи, враждебные достоевщине, борясь с ней и стремясь ослабить ее влияние, Горький меньше всего хотел, чтобы был предан забвению Достоевский. Напротив, подвергая беспощадной критике все то, что было в творчестве Достоевского реакционным и вредным, Горький — быть может, более, чем кто-либо другой,— помогал найти путь к пониманию подлинной силы этого гениального художника, к пониманию тех сторон его творчества, которые принадлежат не прошлому, а настоящему и будущему.

---

[67] Письмо А. М. Горького к молодым писателям от 8 января 1929 г. (Архив А. М. Горького).

[68] М. Горький. История русской литературы, стр. 247.

В. Я. КИРПОТИН

«ЗАПИСКИ ИЗ МЕРТВОГО ДОМА»

Достоевский был арестован вместе с другими петрашевцами 23 апреля 1849 г., за три дня до манифеста Николая о походе на Венгрию. 16 ноября Достоевский был приговорен к расстрелу. 22 декабря должна была состояться казнь. В последнюю минуту, на Семеновском плацу, ему было объявлено «помилование» — ссылка на каторжные работы на четыре года, с последующей отдачей в солдаты.

23 января 1850 г. Достоевский прибыл в омскую каторжную тюрьму. Император распорядился, чтобы Достоевский «в полном смысле был арестантом», чтобы он содержался «без всякого снисхождения» ближайшего начальства.

Движение петрашевцев, в котором участвовал Достоевский, не было изолированным событием. Оно явилось кульминацией идеологического подъема 40-х годов. Многими нитями было связано оно с революционным брожением, подготовившим 1848 год. Разгром группы социалистической молодежи, сходившейся по пятницам на квартире М. В. Буташевича-Петрашевского, приобрел значение заключительного акта контрреволюционного террора, завершившего «весну народов», «безумный» год революции.

Смена оптимистических надежд на осуществление долго лелеемых идеалов резким крушением, гибель людей, отлив масс (в Европе) или сочувствующих кругов (в России), естественно, вызвали необходимость проверки убеждений и теорий, идей и лозунгов, поисков новых путей в будущее.

Первое чувство сторонников прогрессивных идей было чувством жестокого и грандиозного разочарования. «Мы обманулись, мы обмануты». Первая реакция была реакцией ненависти и проклятия. «Проклятие тебе, год крови и безумия, год торжествующей пошлости, зверства, тупоумия! — провожал Герцен 1849 год, год контрреволюции.— Проклятие тебе!» [1].

Однако надо было жить и действовать, надо было, в свете сурового опыта, оценить старые программы, установить, что из них уцелело и на что можно рассчитывать в дальнейшем.

Поражение общественного движения вызывает двойные результаты: наиболее стойких деятелей, особенно если они верят в массы, испытания закаляют; у слабых оно рождает разочарование, приводя их к пересмотру и даже к отказу от старых убеждений. Услышав рассказ о том, как тайная полиция «взяла... Ханыкова, Петрашевского, Дебу, Плещеева, Достоевских», молодой Чернышевский записал у себя в дневнике: «...ужасно подлая и глупая, должно быть, история; эти скоты, вроде этих свиней Бутур-

---

[1] А. И. Герцен. Полное собрание сочинений и писем, т. V. Пг., 1919, стр. 484.

лина и т. д., Орлова и Дубельта и т. д.,— должны были бы быть повешены. Как легко попасть в историю,— я, напр., сам никогда не усомнился бы вмешаться в их общество и со временем, конечно, вмешался бы» [2]. С другой стороны, именно 1848—1849 годами датируется начало либерального перерождения ряда литераторов, принадлежавших к кругу Белинского.

Несколько раньше основной группы петрашевцев был арестован М. Е. Салтыков. Засланный в далекую тогда и глухую Вятку, будущий сатирик подверг свои идеалы великой проверке. Салтыков не был лишен свободы на месте ссылки. Он пришел в соприкосновение не только с кунсткамерой николаевской губернской администрации, но и с крестьянами, с низовым городским людом, он приобщился «к первоначальным и вечно бьющим источникам народной жизни». Ссылка вызвала и у Салтыкова колебания и зигзаги, но в целом его идеалы выдержали испытание. Жизнь оправдывала смысл исканий Салтыкова, подтверждала программу политического освобождения и социального переустройства. «...Все, что я уже знал, о чем говорила мне книга, все это как будто бы я во второй раз понял, понял и сердцем, и мыслью, и всем существом»,— подводил итоги Щедрин. «Оказалось, что вопросы жизненные, даже наиболее мудреные, суть именно такие вопросы, относительно которых процесс мысли самый простой и процесс самый сложный очень часто сходятся между собой и приводят к одинаковым результатам» [3].

И Достоевский не мог не понимать, что движение, в котором он участвовал, потерпело поражение. Условия для осмысления пережитого, для проверки усвоенных в 40-х годах идей оказались для него неизмеримо менее благоприятными, чем у Щедрина. Салтыков-Щедрин являлся в вятский острог в качестве надзирающего чиновника, Достоевский пребывал в омском остроге в качестве арестанта. Но Достоевский, как и Салтыков, не мог не думать о случившемся, о полученном им политическом опыте. В его мировоззрении наступал кризис, изжить который надо было в тяжелой, исключительной обстановке каторги, одному, без друзей, без проверки в спорах с противниками и в беседах с единомышленниками, без книг, журналов и газет.

Свое отношение к прошлому и настоящему, опыт каторги, свои перспективы на будущее Достоевский выразил как художник в «Записках из Мертвого дома».

Достоевский начал работать над книгой по свежим следам пережитого. А. Е. Врангель сообщает, что заметки к ней Достоевский делал еще непосредственно в Омске и в Семипалатинске [4]. «В часы, когда мне нечего делать,— писал сам Достоевский А. Майкову 18 января 1856 г.,— я кое-что записываю из воспоминаний моего пребывания в каторге...» [5]. К осени 1859 г. замысел созрел у Достоевского почти полностью. «Эти Записки из Мертвого дома приняли теперь, в голове моей, план полный и определенный» [6],— читаем мы в письме к брату из Твери, от 9 октября 1859 г.

Первые главы «Записок» появились в газете «Русский мир» в 1860—1861 гг. Главы эти были перепечатаны в журнале «Время», где «Записки» и были помещены полностью в течение 1861 и 1862 гг.

Нашлись критики, которые отнеслись к «Запискам», как к «бесхит-

---

[2] Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. I. М., 1939, стр. 274.

[3] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полное собрание сочинений, т. VII. Л., 1935, стр. 335—336, 358.

[4] См. А. Е. Врангель. Воспоминания о Ф. М. Достоевском в Сибири. 1854—56 гг. СПб., 1912, стр. 202.

[5] Письма, I, стр. 164.

[6] Письма, II, стр. 605.

ростной книге», посвященной, впрочем, важной для человеческого сострадания теме (например, Е. Зарин, в «Библиотеке для чтения»). На деле же Достоевский вложил в «Записки» большое философское и политическое содержание. Это книга пересмотра убеждений, предпринятого не только под влиянием личных страданий, но и на основе определенным образом истолкованного опыта целого десятилетия. Достоевского стесняла оглядка на цензуру — он сам об этом не раз говорил. Он боялся «ужасного несчастия» — запрещения [7]. О многом он вынужден был умалчивать, но в то же время язык образов помогал ему и обходить цензурные трудности. «Одинокий душевно,— писал Достоевский в книге,— я пересматривал всю прошлую жизнь мою... вдумывался в мое прошедшее, судил себя один неумолимо и строго, и даже в иной час благословлял судьбу за то, что она послала мне это уединение, без которого не состоялись бы ни этот суд над собой, ни этот строгий пересмотр прежней жизни» (III, 547).

«Записки из Мертвого дома» ни по форме, ни по содержанию не являются эмпирическим рассказом о пережитом. Произведение Достоевского, несмотря на своеобразие материала, на исключительность героев, обобщает переломный момент в развитии автора не как единичной личности, а как участника общественного и культурного движения на переходе от 40-х к 60-м годам.

Достоевский пришел на каторгу как борец за счастье народа. Страдания, которые он терпел, были страданиями за народ. В своих первых повестях Достоевский назвал униженных и оскорбленных людей из народа братьями. Общение, совместную жизнь с каторжанами Достоевский воспринял как общение и совместную жизнь с народом. И в самом деле, каторжане, с которыми Достоевский отбывал каторгу, были преимущественно или крепостными крестьянами или солдатами, а солдат был тот же крепостной, и отношение его к офицерам было таким же, как и к помещикам, только оно было отягощено жестокой дореформенной военной дисциплиной.

Как Салтыков в Вятке, как Толстой в Севастополе, Достоевский в Омске пришел в прямое соприкосновение с людьми из народа. Но Салтыков и Толстой имели дело с простыми, нормальными людьми, действовавшими в исторически обусловленной, естественной для них обстановке. Достоевского судьба свела с уголовниками — с грабителями и убийцами, со средой необыкновенной, эксцентрической. «Я жил с разбойниками,— писал Достоевский в письме к Э. И. Тотлебену,— с людьми без человеческих чувств, с извращенными правилами; не видал и не мог видеть во все эти 4 года ничего отрадного, кроме самой черной, самой безобразной действительности» [8].

Все в этих словах правда и в то же время — не совсем правда. Интонация не та, ударения не так поставлены. Достоевский в самом деле жил с разбойниками, но в разбойниках он видел не только разбойников. «Впрочем, люди — везде люди,— пишет он уже вполне искренне в письме брату Михаилу 22 февраля 1854 г.— И в каторге между разбойниками я, в четыре года, отличил наконец людей. Поверишь ли: есть характеры глубокие, сильные, прекрасные, и как весело было под грубой корой отыскать золото... Иных нельзя не уважать, другие решительно прекрасны» [9].

Достоевский не поддался общераспространенному чувству страха, презрения или даже отчужденности к людям, нарушившим закон. Не бесследно прошло его увлечение гуманными учениями социалистов-утопистов, не

[7] Там же, стр. 606.
[8] Письма, I, стр. 178.
[9] Там же, стр. 138.

разделявших предрассудков господствующих классов по отношению к отверженным. Сквозь искажающее стекло каторги и уголовщины он разглядел в своих сотоварищах, пришедших в острог с социального дна, людей из народа.

«Сколько я вынес из каторги народных типов, характеров! — писал Достоевский брату Михаилу 22 февраля 1854 г.— ...Если я узнал не Россию, так народ русский хорошо, и так хорошо, как, может быть, не многие знают его» [10].

Под грубой корой в самом деле таилось золото народной души. Достоевский умел подглядеть ту редкую и, казалось бы, случайную минуту, в которую душа каторжанина «невольным порывом открывается наружу» и обнажает «богатство чувства, сердца», «яркое понимание и собственного и чужого страдания»,— начала, особенно развитые у простого, не испорченного эгоистической «цивилизацией» человека.

На положительные народные черты, найденные Достоевским в каторжанах, обратил внимание Писарев (в статье «Погибшие и погибающие»). «Взятые порознь,— писал он,— эти черты очень мелки и незначительны; но если сложить их все вместе и если дополнить их теми нравственными свойствами, с которыми эти мелкие черты неразрывно связаны, то получится общий результат, далеко не отвратительный... О каторге можно сказать, что тут не люди портят место, а место портит людей. Острог ужасен не тем, что в нем живут ужасные люди, а тем, что эти люди, совсем не ужасные, терпят в нем значительные лишения и стеснения, которые притупляют их умы и портят их характеры» [11].

Достоевский никого и ничего не идеализировал на каторге, его рассказ беспощадно правдив, и тем сильнее, тем убедительнее звучит его заключительная оценка: «И сколько в этих стенах погребено напрасно молодости, сколько великих сил погибло здесь даром! Ведь надо уж все сказать: ведь этот народ необыкновенный был народ. Ведь это, может быть, и есть самый даровитый, самый сильный народ из всего народа нашего» (III, 559).

Достоевский гуманно и справедливо оценил своих товарищей по каторге, он разглядел таящиеся в них человеческие качества, он отнесся к ним как к выходцам из народа, но взаимности не встретил. Каторжные не знали, за что и почему Достоевский попал в их ряды. Его протянутая рука повисла в воздухе. Оказалось, что между ним, апостолом гуманности, борцом за счастье народа, и самим «народом» нет точек соприкосновения. Достоевский не сделал поправки на исключительность условий, на эксцентричность людей, которых он почел вполне типическими представителями народной массы. Пропасть между собой и уголовными каторжанами он расценил, как пропасть между интеллигенцией, образованными людьми и народом.

Достоевский очень быстро понял, что в недоверии каторжан к нему преломилось классовое недоверие мужиков к дворянам.

«С каторжным народом я познакомился еще в Тобольске,— писал он впоследствии брату Михаилу,— и здесь в Омске расположился прожить с ними четыре года... Ненависть к дворянам превосходит у них все пределы, и потому нас, дворян, встретили они враждебно и с злобною радостию о нашем горе. Они бы нас съели, если б им дали. Впрочем, посуди, велика ли была защита, когда приходилось жить, пить-есть и спать с этими людьми несколько лет и когда даже некогда жаловаться, за бесчис-

[10] Письма, I, стр. 139.

[11] Д. И. Писарев. Сочинения в четырех томах, т. 4. М., 1956, стр. 138—139.

ленностию всевозможных оскорблений. «Вы, дворяне, железные носы, нас заклевали. Прежде господином был, народ мучил, а теперь хуже последнего, наш брат стал» — вот тема, которая разыгрывалась 4 года. 150 врагов не могли устать в преследовании, это было им любо, развлечение, занятие...» [12].

Достоевский ни разу не попытался преодолеть враждебное отношение к себе каторжан из простых рассказом о том, за что он попал на каторгу. Он, и несколько других политических, «спасались от горя... равнодушием, нравственным превосходством, которого они не могли не понимать и уважали, и неподклонимостию их воле. Они всегда сознавали, что мы выше их. Понятия об нашем преступлении они не имели. Мы об этом молчали сами, и потому друг друга не понимали, так что нам пришлось выдержать все мщение и преследование, которым они живут и дышат, к дворянскому сословию» [13].

Достоевский не пытался поднять каторжан до себя, разбудить их сознание, просветить их. Это было опасно, это грозило новым и более тяжелым приговором, но это дало бы правильное представление о том, как можно уничтожить пропасть между революционерами и народом, даже если последний выступал в роли уголовного, каторжного элемента. Достоевский не видел ни перспектив, ни смысла в том, чтобы раскрыться перед каторжанами, но, в итоге занятой им позиции, он не сумел сделать необходимого вывода, что революционная борьба за интересы народа представляет собой единственно верный путь для завоевания доверия народа, он стал принимать рознь «верхушек и народа» (выражение Огарева) за нечто раз навсегда данное и неодолимое.

Сознание пропасти между образованными людьми и народом стало г л а в н ы м р е з у л ь т а т о м его опыта жизни среди каторжан. Мысль о том, что передовые люди сороковых годов не знали народа, а он впервые узнал, что такое «народ», была главной мыслью, от которой он отправлялся, раздумывая о будущем. Разъединение с народом составляет основную, хотя и скрытую трагическую черту «Записок из Мертвого дома», скрытую, потому что Достоевский почти совершенно устранил из повествования главное действующее лицо — себя самого. «На бывших дворян в каторге вообще смотрят мрачно и неблагосклонно,— писал Достоевский в «Записках из Мертвого дома».— Несмотря на то, что те уже лишены всех своих прав состояния и вполне сравнены с остальными арестантами,— арестанты никогда не признают их своими товарищами» (III, 326).

Причина нелюбви каторжан к дворянам заключалась в классовой ненависти и в непонимании каторжанами значения политического преступления, совершенного за них же, за народ. «Да-с, дворян они не любят,— разъяснял герою «Записок» его положение в новой среде Аким Акимыч,— особенно политических, съесть рады, немудрено-с. Во-первых, вы и народ другой, на них не похожий, а во-вторых, они все прежде были или помещичьи, или из военного звания. Сами посудите, могут ли они вас полюбить-с?» (III, 328).

Исполненные ненависти слова: «тиран», «барин» — прошли с Достоевским и с другими политическими через всю каторгу.

Все это усугубляло муки острога. К физическим мучениям Достоевского присоединялись нравственные. «Злость, вражда, свара, зависть, беспрерывные придирки к нам, дворянам, злые, угрожающие лица!» (III, 483). Обособленность, невозможность слиться с товариществом несчаст-

---

[12] Письма, I, стр. 135—136.
[13] Там же, стр. 136.

ных, за которых не постоял же он душу свою положить, вечная атмосфера ненависти — превращались в самое тяжелое испытание каторги: «Ненависть, которую я, в качестве дворянина, испытывал постоянно в продолжение первых лет от арестантов, становилась для меня невыносимой, отравляла всю жизнь мою ядом. В эти первые годы я часто уходил, безо всякой болезни, лежать в гошпиталь, единственно для того, чтоб не быть в остроге, чтоб только избавиться от этой упорной, ничем не смиряемой всеобщей ненависти. «Вы — железные носы, вы нас заклевали!» говорили нам арестанты, и как я завидовал, бывало, простонародью, приходившему в острог! Те сразу делались со всеми товарищами» (III, 497).

Однажды арестанты предъявили начальству претензию. Они жаловались на плохое качество пищи. По условиям николаевской каторги такая претензия была равнозначна бунту. Участие в претензии грозило очень тяжелыми последствиями. Из естественного чувства товарищества захотел принять участие в претензии и рассказчик. Однако каторжане удалили его из своих рядов. «Железный нос», «муходав» — неслось ему вслед. «Никогда еще я не был до сих пор так оскорблен в остроге, и в этот раз мне было очень тяжело»,— пишет рассказчик. Это настроение еще усугубилось вследствие беседы с каторжанином Петровым:

«— Да вам зачем показывать претензию?— спросил он, как бы стараясь понять меня,— ведь вы свое кушаете.

— Ах, боже мой! Да ведь и из ваших есть, что свое едят, а вышли же. Ну и нам [т. е. дворянам] надо было... из товарищества.

— Да... да какой же вы нам товарищ?— спросил он с недоумением.

Я поскорее взглянул на него: он решительно не понимал меня, не понимал, чего я добиваюсь. Но зато я понял его в это мгновение совершенно. В первый раз теперь одна мысль, уже давно неясно во мне шевелившаяся и меня преследовавшая, разъяснилась мне окончательно, и я вдруг понял то, о чем до сих пор плохо догадывался. Я понял, что меня никогда не примут в товарищество, будь я раз-арестант, хоть навеки вечные, хоть особого отделения. Но особенно остался мне в памяти вид Петрова в эту минуту. В его вопросе: «какой же вы нам товарищ?»— слышалась такая неподдельная наивность, такое простодушное недоумение. Я думал: нет ли в этих словах какой-нибудь иронии, злобы, насмешки? Ничего не бывало: просто не товарищ, да и только. Ты иди своей дорогой, а мы своей; у тебя свои дела, а у нас свои» (III, 531—532).

Так, барином, не слившимся с толпой арестантов (а в восприятии Достоевского — с народом), отщепенцем, не принятым даже этим отверженным обществом, и вышел Достоевский на свободу.

На каторге перед Достоевским встала важная практическая задача: ему необходимо было найти основу для сосуществования со средой, в которую его кинула судьба. «Все это — моя среда, мой теперешний мир,— думал я,— с которым хочу не хочу, а должен жить...» (III, 375). Эта задача из эмпирической переросла в задачу философскую и политическую, равнозначную пересмотру важных пунктов прошлого мировоззрения, а условия для ее решения были с самого начала искажены неосведомленностью «народа» о целях движения, за участие в котором был осужден Достоевский.

В личном плане Достоевский достиг некоторых результатов. Лично к себе он добился доверия со стороны известной части арестантов, но пропасти, существовавшей между ним как образованным дворянином и каторжанами как «народом», он не заполнил. Из корыстных целей, для житейского приспособления Достоевский не унизил ни образования своего, ни своего образа мыслей. Но столкнувшись с бездной между ним и «народом»

(в его понимании), Достоевский начал пересмотр своего прошлого мировоззрения. Мал и слаб был круг его единомышленников до ареста. Чувство одиночества и даже ничтожества перед огромным народным массивом у него на каторге только увеличилось. Он не видел путей, чтобы поднять народ до своего уровня. Он счел это невыполнимой даже в веках утопией. И он склонился к другому выводу. Он решил преодолеть разницу между собой и народом, смирившись перед ним, опустившись до его уровня, приняв его таким, как он есть, став защитником не столько интересов народных, сколько мнений его, даже, может быть, предрассудков и суеверий. Если нельзя возвысить народ до себя, то надо самому опуститься до его уровня, т. е. до его тогдашней отсталости и темноты. «Не многому могут научить народ мудрецы наши,— сформулировал он свой тезис.— Даже утвердительно скажу,— напротив: сами они еще должны у него поучиться» (III, 435).

«Народ», писал он, признает за своего даже начальника, даже наказывающего, если убедится, что тот не пренебрегает им, а наоборот, выражает желание сблизиться с ним. Очень показательно в этом отношении рассуждение Достоевского о популярности поручика Смекалова. Смекалов не был садистом, вроде, например, Жеребятникова, но и Смекалов был при случае не прочь высечь. И вот «самые розги его вспоминались... с какою-то сладкою любовью,— так умел угодить этот человек арестантам!... Дело в том, что Смекалов умел как-то так сделать, что все его у нас признавали за *своего* человека... Странное дело: бывают даже из таких и совсем недобрые люди, а между тем приобретают иногда большую популярность. Не брезгливы они, не гадливы к подчиненному народу,— вот где, кажется мне, причина! Барчонка-белоручки в них не видать, духа барского не слыхать, а есть в них какой-то особенный, простонародный запах, прирожденный им, и, боже мой, как чуток народ к этому запаху! чего он не отдаст за него! Милосерднейшего человека готов променять даже на самого строгого, если этот припахивает ихним собственным посконным запахом» (III, 467).

То, чего не мог достичь революционер, социалист и мученик за народ,— доверия «народа», того достиг поручик Смекалов! Достоевский поразился этим фактом, он оценил его вне исторической перспективы, он стал делать из него выводы для всего своего мировоззрения. Это был роковой поворот, это был софизм, так как Достоевский, с одной стороны, не открылся перед «народом», а с другой — и самый «народ», собранный на каторге, был очень специфичен, и софизм этот неизбежно повлек Достоевского в сторону реакции.

Достоевский стал искать секрета соединения с народом в равнении на отсталость. Аполлон Григорьев, во «Времени», редактируемом самим Достоевским, об этом отказе от своего первородства, об этом опущении до отсталости, да еще до каторжной отсталости, написал, что здесь-то Достоевский и соединился с народом: Достоевский «достиг страдательным *психологическим* процессом до того, что в «Мертвом доме» слился совсем с народом...» [14].

«Нравственные лишения тяжелее мук физических»,— неоднократно повторял Достоевский. Отчуждение между образованными и простыми каторжанами было настолько велико, что последние приравнивали первых чуть ли не к иностранцам. Размышления о расколе между интеллигенцией и народом неизбежно влекли за собой размышления о взаимоотношении между Западом и Россией, об особенностях исторического развития

[14] «Время», 1862, июль. Критическое обозрение, стр. 37.

русского народа и о судьбах России. Весь спор между западниками и славянофилами, в котором, как мы знаем, Достоевский в сороковые годы принимал участие на стороне западников, подготовлял такую постановку вопроса.

Однако Достоевский еще не усвоил в это время славянофильской концепции во всех ее главнейших пунктах. Да ему для этого в Сибири и литературы соответствующей не хватало. «Славянофилы победили» — это он скажет позднее, на исходе 60-х годов, даже не во «Времени», а в «Эпохе», накануне ее закрытия.

Достоевский никогда не был цельным человеком, а, здесь, на каторге, и в первые годы после каторги он особенно неустойчив, весь в раздумьях и в исканиях точек опоры, на которых желал бы утвердиться.

Главную свою ставку Достоевский делает на религию, как на исконное «народное» миросозерцание.

В самих «Записках» мы не видим подчеркивания религиозности каторжан. В картинах, нарисованных Достоевским, религиозность выступает не как исключительное свойство русского народа, а как привычная особенность быта, как необходимый психологический отдых от тяжелой повседневности. Рождество и в казарме было праздником: «В этот день арестант не мог быть выслан на работу, и таких дней всего было три в году» (III, 415). Наступление праздника действовало на каторжан особым, вовсе не религиозным образом. Общность праздника и для каторжан и для свободных подымала самочувствие арестантов, напоминала им, что и они люди. «Кроме врожденного благоговения к великому дню, арестант бессознательно ощущал, что он этим соблюдением праздника как будто соприкасается со всем миром, что не совсем же он, стало быть, отверженец, погибший человек, ломоть отрезанный, что и в остроге то же, что у людей. Они это чувствовали; это было видно и понятно» (III, 416).

Службу арестанты слушали с благоговением, свойственным вообще темным верующим людям, а затем изливали свои чувства в чадном пьяном разгуле, в котором уже ничего специфически религиозного не было.

Понимал также Достоевский, что религиозность является нередко результатом нескончаемости страданий, отчаяния, безвыходности положения. «Вполне отчаявшимся» был, «например, и старик из Стародубских слобод... Старик был с виду спокоен... но по некоторым признакам, я полагаю, душевное состояние его было ужасное. Впрочем, у него было свое спасение, свой выход: молитва и идея о мученичестве. Сошедший с ума, зачитавшийся библии арестант... вероятно, тоже был из отчаявшихся, из тех, кого покинула последняя надежда...» (III, 520).

Потерпевший поражение, но страстно желавший жить, Достоевский стал обращаться к религии не без внутреннего сопротивления. В его позиции временами проскальзывает очень любопытная нота, говорящая не о вере, а о н а м е р е н и и верить. Нет, нет в его вырвавшихся признаниях прозвучит формула Шатова: «Я... я буду веровать в бога» (VII, 208).

Религия манила Достоевского и потому, что она вносила, как ему казалось, элемент равенства между ним и верующим народом, и потому, что она оправдывала отступление от прежних «мятежных» убеждений, совершавшееся не без колебаний, не без угрызений совести.

А. Е. Врангель, наблюдавший Достоевского в Семипалатинске, находил в нем не мистицизм религиозности, а преклонение перед личностью Христа: «О религии с Достоевским мы мало беседовали. Он был скорее набожен, но в церковь ходил редко и попав, особенно сибирских, не любил. Говорил о Христе с восторгом» [15].

[15] А. Е. Врангель. Указ. соч., стр. 52.

Одно весьма важное письмо Достоевского к Н. Д. Фон-Визиной из Омска, написанное в феврале 1854 г., ясно раскрывает, чтó имел в виду Врангель.

«Я слышал от многих,— писал Достоевский,— что вы очень религиозны, Н. Д. Не потому, что вы религиозны, но потому, что сам пережил и прочувствовал это, скажу вам, что в такие минуты ⟨когда «приходится переживать вновь, в сознании и воспоминании, все свое прошедшее горе»⟩ жаждешь, как «трава иссохшая», веры, и находишь ее собственно потому, что в несчастье яснеет истина. Я скажу вам про себя, что я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоило и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных. И, однако же, бог посылает мне иногда минуты, в которые я совершенно спокоен... в такие-то минуты я сложил в себе символ веры, в котором все для меня ясно и свято. Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпа⟨ти⟩чнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и *действительно* было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться с Христом, нежели с истиной» [16].

Письмо это совершенно ясно показывает причины интереса Достоевского к религии, источник его все нараставшей, после каторги, религиозности. Он потерпел поражение, он начал смиряться, он искал «силы переносить и прощать» (выражение из того же письма). Не будучи в состоянии отдаться вере целиком, безоглядно, Достоевский избирает в качестве образца и примера Христа, первоначально как человека особой природы, и желает оставаться с Христом как учителем примирения с врагами даже в том случае, если окажется, что старые его убеждения 40-х годов истинны, а проповедь Христа — ложна.

Однако христианские ноты, на каторге и непосредственно после каторги, еще не вылились у Достоевского в проповедь смирения во что бы то ни стало, в проповедь политического смирения и апофеоз страдания. Достоевский эволюционировал вправо постепенно.

В «Записках из Мертвого дома» Достоевский неоднократно показывает, как смиренный подвергается унижению со стороны своих более активных товарищей.

Общественное мнение каторжан, которое, по Достоевскому, совпадало с народным или, во всяком случае, с простонародным мнением, презирало людей покоряющихся, как существа слабые, жалкие и низшие. Очень любопытно в этом отношении описание собаки Белки. Ее когда-то переехали, она была увечна и уродлива. «...Вся она была какая-то паршивая, с гноящимися глазами; хвост был облезший, почти весь без шерсти и постоянно поджатый. Оскорбленная судьбою, она, видимо, решилась смириться. Никогда-то она ни на кого не лаяла и не ворчала, точно не смела. Жила она больше, из хлеба, за казармами; если же увидит, бывало, кого-нибудь из наших, то тотчас же, еще за несколько шагов, в знак смирения, перекувырнется на спину: «делай, дескать, со мной, что тебе угодно, а я, видишь, и не думаю сопротивляться». И каждый арестант, перед которым она перекувырнется, пырнет ее, бывало, сапогом, точно считая это непременною своею обязанностью. «Вишь, подлая!»— говорят, бывало, арестанты. Но Белка даже и визжать не смела, и если уж слишком пронимало ее от боли, то как-то заглушенно и жалобно ныла. Смирением она, однако,

---

[16] Письма, I, стр. 142.

добивалась того, что другие собаки ее не трогали, ибо собаки любят смирение и покорность в себе подобных» (III, 512—513).

Отношение в этом описании к смирению весьма ясно.

Каторга вызвала в Достоевском боль и ужас. Наказание он рассматривал именно как наказание, то есть как несчастие для потерпевшего. Никакой философии страдания в книге нет. Идею мученичества Достоевский приравнивал в ней к сумасшествию. Вся книга пронизана не смирением, а жаждой воли, свободы. Как прекрасно описание неуживчивого, яростно сопротивляющегося орла! Сколько сочувствия его гордости, непокорству, его ненависти к неволе и сколько тоскливого желания последовать за ним! «Цель у всех наших,— писал Достоевский, имея в виду и себя,— была свобода и выход из каторги...» (III, 520). «Записки из Мертвого дома» — не нравственный апофеоз, а обличение каторги. «*Мне надо жить, брат. Не бесплодно пройдут эти годы...* Услышишь обо мне и, может быть, увидишь меня» [17],— писал Достоевский в первом своем письме после выхода из тюрьмы.

С поразительной настойчивостью, энергией, принимая, где нужно, и позу униженного просителя, добивается Достоевский возвращения в столицу, права заниматься литературным трудом. В неслыханных страданиях и лишениях Достоевский проявил и мужество и энергию. А. Е. Врангель говорит, что он знал Достоевского в Сибири хотя и больного, но «не надломленного, бодрого и сильного духом» [18]. Жажда жизни, нестесненной деятельности, личной свободы бьется и со страниц «Записок из Мертвого дома». Каждая строчка книги — протест и проклятие заточению, кандалам, каторге. «С самого первого дня моей жизни в остроге я уже начал мечтать о свободе,— рассказывает герой Достоевского.— Расчет, когда кончатся мои острожные годы, в тысяче разных видах и применениях, сделался моим любимым занятием. Я даже и думать ни о чем не мог иначе, и уверен, что так поступает всякий, лишенный на срок свободы» (III, 386).

«...Я хочу жить и буду жить» — это были слова, выражавшие волю отстаивать себя и бороться за себя (III, 387). «Идеи меняются, сердце остается одно» [19],— писал о себе Достоевский из Сибири. Любовь к жизни, умиление перед клейкими листочками, столь сильно выраженные в «Братьях Карамазовых»,— это собственное состояние Достоевского, впервые испытанное им в мертвящих и губящих условиях каторги.

Последние слова, завершающие книгу о каторге,— это не благословение ее будто бы исцеляющей силе, а клик радости освобождения: «Свобода, новая жизнь, воскресенье из мертвых... Экая славная минута!» (III, 560).

Достоевский видел только один путь к возрождению загубленных, к воскрешению в них человеческого облика — возврат к нормальной жизни, к свободе. Достоевский считал, что и на каторге человек заслуживает не страдания, а достойных условий существования, а это значит, что в «Записках из Мертвого дома» Достоевский сохранил оптимистическое представление о природе человека, вынесенное из школы 40-х годов, из школы Белинского, Герцена и Петрашевского.

С высоты, где человек мерился мерой, выработанной самой гуманной, самой возвышенной идеологией середины прошлого века, Достоевский упал на самое дно. Он очутился в среде ошельмованных, заклейменных и закованных каторжников. Не было такого преступления, которое не имело бы своего представителя в омском остроге. Люди, невольным со-

[17] Письма, I, стр. 138, 140.
[18] А. Е. Врангель. Указ. соч., стр. 36.
[19] Письма, I, стр. 165.

жителем которых стал Достоевский, в большинстве своем были развращены, исподлились, сквернословили, фискалили, крали, пили, дрались. Они были тщеславны, заносчивы, лукавы, беспощадны. Все пороки гнездились в этом смрадном обиталище, где и физическая грязь лежала на полу с вершок толщиною. Среди каторжников процветали целовальничество, ростовщичество, презрение к слабому. Во всем этом надо было разобраться, ко всем этим искаженным лицам надо было приложить мерило высокого гуманизма — и оправдать человека или осудить его.

Прежде всего Достоевский увидел перед собою не толпу одинаково отверженных, обритых, одетых в рубище каторжников, собранных в одну казарму, осужденных на основании статей одного и того же уголовного кодекса, а удивительное разнообразие личностей, оригинальных, не похожих друг на друга. Чадный свет каторжной казармы освещал целую галерею типов. В преступлении каждого была своя история, свой путь, проявилась особая и неожиданная индивидуальность. На самом дне человеческого общежития Достоевский нашел великое разнообразие человеческих характеров.

Но разнообразие характеров само по себе еще ничего не говорит о природе характеров, о природе человека.

На каторге, казалось, все противоречило гуманному взгляду на человека. Первое, что испытал Достоевский, был ужас. Однако поприглядевшись, освоившись, Достоевский вскоре пришел к выводу: и на каторге можно довериться человеку. Арестант любит доверие, доверие раскрывает в нем теплые, человеческие чувства, которые на первый взгляд могут показаться неожиданными. «...Несмотря на кураж, самим арестантам гораздо приятнее, когда к ним имеют доверие» (III, 348). Достоевский убедился, что его первоначальное разочарование в человеке на каторге было необоснованным: «...Я ошибался...» (III, 390).

Философско-нравственное воспитание, полученное в школе Белинского и петрашевцев, помогло Достоевскому морально устоять на каторге, хотя и не могло предотвратить изменения его убеждений и прежде всего убеждений политических. Гуманистическая вера в человека дала возможность Достоевскому справиться и с трудными случаями, которые каторга в изобилии выдвигала в опровержение положительной антропологии. В остроге был некто А—в, попавший на каторгу за ложный донос. Формально его преступление было не столь ужасно, как преступления других арестантов. Но Достоевский уже научился судить о человеке не по формальному признаку. Морально А—в был хуже отцеубийцы. «Это был самый отвратительный пример,— говорит Достоевский,— до чего может опуститься и исподлиться человек и до какой степени может убить в себе всякое нравственное чувство, без труда и без раскаяния... Он без малейшего смущения принял новую судьбу свою, без малейшего даже отвращения... Ему даже показалось, что звание каторжного только еще развязало ему руки на еще бо́льшие подлости и пакости... Я вспоминаю об этом гадком существе как об феномене. Я несколько лет прожил среди убийц, развратников и отъявленных злодеев, но, положительно говорю, никогда еще в жизни я не встречал такого полного нравственного падения, такого решительного разврата и такой натлой низости, как в А—ве... Это было чудовище, нравственный Квазимодо. Прибавьте к тому, что он был хитер и умен, красив собой, несколько даже образован, имел способности. Нет, лучше пожар, лучше мор и голод, чем такой человек в обществе!» (III, 367—368).

Фигура отвратительная, что и говорить, но Достоевский не воспользовался ею для обвинения природы человека. Посмотрите, как судит о

нем Достоевский. А—в — феномен, то есть исключение, явление, не характерное даже для общества убийц. А—в исподлился, опустился, дошел до своего уровня; его моральный облик, учитывая даже врожденные ему недостатки, есть результат извращения, падения; следовательно, результат этот не был обязателен; при других обстоятельствах он мог быть ослаблен или даже видоизменен.

Достоевский чрезвычайно интересовался телесными наказаниями на каторге. Интересовался и жертвой и палачом. Расспрашивал, какова степень боли, испытываемая человеком, до какого градуса мучений его можно довести: «Насчет боли я много расспрашивал. Мне иногда хотелось определительно узнать, как велика эта боль, с чем ее, наконец, можно сравнить? Право, не знаю, для чего я добивался этого. Одно только помню, что не из праздного любопытства. Повторяю, я был взволнован и потрясен» (III, 471—472). В истязании и в боли, в способности человека превращаться в палача и относиться к ближнему как к своей жертве Достоевский искал раскрытия все той же мучившей и волновавшей его «тайны» человека. Что же представляет собой человек, если он может мучить и истязать себе подобного — да еще хладнокровно, систематически, «по закону». Не является ли палачество решающим моментом для вынесения обвинительного приговора человеку, его истории, его надеждам на будущее, проклятием ему на веки веков, обоснованием неприятия мира раз и навсегда?

Достоевский выводит из своих наблюдений на каторге важное рассуждение о том, как палачом делаются, как можно и отдельного человека и целые группы людей извратить, привить им чудовищные инстинкты, развязать в них зверя. Но раз человека можно сделать палачом, то, следовательно, можно и не сделать. Виновата и здесь не сама природа человека, виноваты обстоятельства.

У Белинского, у Чернышевского понятие «обстоятельства» было равнозначно строю, политическому и социальному. Близко к этому подходил и Достоевский в 40-е годы, в исходные моменты своего идейного развития. Но на каторге он отступил от былого понимания. Он придал обстоятельствам, среде значение правопорядка, могущего быть реформированным и в рамках данного строя; он стал сводить их в значительной степени к условиям воспитания, тем более, что и западные и русские утописты придавали воспитанию весьма большое значение.

Но все же центр тяжести приведенного рассуждения Достоевского лежит в осуждении гнета и подавления человека, в стремлении избавить будущее от злого опыта прошлого. Нигде в «Записках» Достоевский не проявляет снисхождения к палачу, а тем более не приравнивает палача жертве, как его толковали позднее извратители не только искусства, но и морали — декаденты. Недостойное, антигуманное отношение человека к человеку вырастает, доказывает Достоевский, из отношения господства и тирании. «Я не знаю как теперь,— пишет Достоевский,— но в недавнюю старину были джентльмены, которым возможность высечь свою жертву доставляла нечто, напоминающее маркиза де-Сада и Бренвилье. Я думаю, что в этом ощущении есть нечто такое, отчего у этих джентльменов замирает сердце, сладко и больно вместе. Есть люди, как тигры жаждущие лизнуть крови. Кто испытал раз эту власть, это безграничное господство над телом, кровью и духом такого же, как сам, человека, так же созданного, брата, по закону христову; кто испытал власть и полную возможность унизить самым высочайшим унижением другое существо, носящее на себе образ божий, тот уж поневоле как-то делается невластен в своих ощущениях. Тиранство есть привычка; оно одарено развитием,

оно развивается, наконец, в болезнь. Я стою на том, что самый лучший человек может огрубеть и отупеть от привычки до степени зверя. Кровь и власть пьянят: развиваются загрубелость, разврат; уму и чувству становятся доступны и, наконец, сладки самые ненормальные явления. Человек и гражданин гибнут в тиране навсегда, а возврат к человеческому достоинству, к раскаянию, к возрождению становится для него уже почти невозможен... Одним словом, право телесного наказания, данное одному над другим, есть одна из язв общества, есть одно из самых сильных средств для уничтожения в нем всякого зародыша, всякой попытки гражданственности и полное основание к непременному и неотразимому его разложению» (III, 472—473).

Исходная точка наблюдений и рассуждений Достоевского — телесное наказание. Когда писались «Записки из Мертвого дома», проблема телесного наказания стала предметом общественного спора. Вспомним выступление Добролюбова против Пирогова (статья «Всероссийские иллюзии, разрушаемые розгами»). Мы не можем не признать, что аргументы Достоевского против телесных наказаний звучат сильнее даже добролюбовских. Глубина проникновения Достоевского в психологию формирования истязателей придает его выводам, в свете пережитой нами войны против фашизма, громадное значение. Палач также «воспитывается», палачество также развивается. Безграничное господство «над телом, кровью и духом» себе подобных развивает садистские наклонности, которые становятся потребностью.

Достоевский в своем рассуждении опирается на практику крепостного строя и царской монархии. Бесконтрольная власть помещика над телом и душой крепостного, «право» телесных наказаний («зеленая улица»), предоставленные тюремному и воинскому начальнику, не могли не породить палачей и палачества. Но таков же был итог и более позднего, гитлеровского «воспитания». Вовлеченный в практику тиранства, «самый лучший человек может огрубеть и отупеть от привычки до степени зверя»,— пишет Достоевский. Не здесь ли кроется секрет, объясняющий озверение тысяч людей, вовлеченных (или вовлекаемых) заправилами империалистического мира в ряды фашистов или воспитываемых в погромном духе расизма? У Достоевского речь идет о психологическом механизме развращения человека, а не о политических причинах явления. Но и Достоевский имел в виду не только индивидуальную психологию, а психологию целых обществ: «...Пример, возможность такого своеволия действует и на все общество заразительно: такая власть соблазнительна. Общество, равнодушно смотрящее на такое явление, уже само заражено в своем основании» (III, 473).

Под влиянием навыков террористической тирании, привычки к истязанию и уничтожению себе подобных, человек, бывший человек, может достигнуть такой степени падения, когда исправление его становится невозможным: «человек и гражданин гибнут в тиране навсегда».

Но ведь это значит, что к такому «человеку» нельзя подойти, и по Достоевскому, с меркой христианского всепрощения, что для обуздания такого рода «деятелей» должны быть найдены иные средства воздействия. Прежде всего должен быть установлен такой порядок, при котором безнравственный, злой человек не может получить права распоряжаться себе подобными. «Страшный был этот человек,— рассказывает Достоевский об одном из своих истязателей,— *именно потому, что такой человек был начальником, почти неограниченным, над двумя стами душ.* Сам по себе он только был беспорядочный и злой человек, больше ничего» (III, 328).

Мы сказали, что Достоевский проник в психологический механизм «воспитания» в человеке зверя. Однако такая оценка является недостаточной. Достоевский намекал и на особенности общественной структуры, способствующей появлению и развитию тиранства и палачества. Он проникал и в социальные основы, дающие возможность развиться самым страшным извращениям человеческой природы. Эти основы — не только крепостное право, на практику которого намекает Достоевский, но и законы эксплуатации, превращающие человека в средство, в то время как он должен быть *самоцелью*.

«Палачом гнушаются же в обществе,— продолжает Достоевский,— но палачом-джентльменом далеко нет. Только недавно высказалось противное мнение, но высказалось еще только в книгах, отвлеченно. Даже те, которые высказывают его, не все еще успели затушить в себе эту потребность самовластия. Даже всякий фабрикант, всякий антрепренер непременно должен ощущать какое-то раздражительное удовольствие в том, что его работник зависит иногда весь, со всем семейством своим, единственно от него. Это наверно так; не так скоро поколение отрывается от того, что сидит в нем наследственно; не так скоро отказывается человек от того, что вошло в кровь его, передано ему, так сказать, с матерним молоком. Не бывает таких скороспелых переворотов. Сознать вину и родовой грех еще мало, очень мало; надобно совсем от него отучиться. А это не так скоро делается» (III, 473).

Наследственность, о которой говорит здесь Достоевский, это не физиологическая, а социальная наследственность. Понятие истинного равноправия и равенства Достоевский возводит здесь не к евангелию, а — совершенно справедливо — к недавно лишь возникшим демократическим и социалистическим учениям (к «книгам»).

Достоевский не верит в возможность относительно быстрого и полного преобразования общественных условий существования человечества. Это отделяет его уже от утопических социалистов, от русских революционных демократов, настроенных неизмеримо более оптимистически. Однако Достоевский не сомневается в том, что человечество может отучиться от зла. Возможность зла таится в каждом человеке, но только возможность, как и возможность добра. С известной точки зрения человек обладает двойственной природой, полагает Достоевский и в «Записках». Человек способен ко злу, но добрая сторона в нем может победить злую. Человек обладает способностью к восприятию добра, но для этого нужно создать соответствующие объективные условия. Озверение — не сущность, а искажение природы человека. Гуманизм Достоевского, взросший в идеологической атмосфере 40-х годов, выдержал испытание каторги. В известной мере гуманизм Достоевского в период писания «Записок из Мертвого дома» еще укрепился, ибо приобрел более конкретную форму, ибо преодолел такие возражения, которые не могли прийти в голову людям на воле. Гуманизм Достоевского наполнился такими знаниями о психологической природе человека, о ее деформациях и о ее сопротивляемости, которые были недоступны другим наблюдателям.

В «Бедных людях», в первом своем произведении, Достоевский провозгласил: самый забитый последний человек есть тоже человек и называется брат мой! Пройдя через все круги каторжного ада, Достоевский сохранил это убеждение. Не эмпирические требования улучшения участи осужденных, не филантропическую заботу о питании, одежде и жилище арестантов принес Достоевский из каторги, а сохранившуюся в испытаниях мысль о равенстве людей, из которой все остальное вытекает как нечто само собою разумеющееся. «Иные думают, например, что если хо-

рошо кормить, хорошо содержать арестанта, все исполнять по закону, так и дело с концом. Это тоже заблуждение. Всякий, кто бы он ни был и как бы он ни был унижен, хоть и инстинктивно, хоть бессознательно, а все-таки требует уважения к своему человеческому достоинству. Арестант сам знает, что он арестант, отверженец, и знает свое место перед начальником; но никакими клеймами, никакими кандалами не заставишь забыть его, что он человек. А так как он действительно человек, то следственно и надо с ним обращаться по-человечески. Боже мой! да *человеческое* обращение может очеловечить даже такого, на котором давно уже потускнул образ божий» (III, 400).

Не в религии, не в потустороннем мире, а в человеческом достоинстве находит Достоевский основы глубокого внутреннего единства между людьми, которые не могут быть выжжены даже каторжным клеймом.

Достоевский приводит много примеров способности человека выстоять перед влияниями каторги. Вот приветливый, спокойный и ясный Нурра, старающийся ободрить и утешить новичка хоть взглядом. Вот Алей, сохранивший во все время своей каторги и мягкость сердца, и строгую честность, и задушевность, не загрубевший, не развратившийся. Быть может, еще больше говорили в пользу человека не отдельные примеры каторжан, к которым не пристала грязь, а проблески непогашенной человечности среди казалось бы самых отпетых. С какой радостью описывает Достоевский любительский спектакль каторжан! Сколько веры и надежды, сколько светлого упования на возможность победы добра и возрождения веет с этих страниц. Радость Достоевского возбуждена была не только выдумкой, затейничеством арестантов, в которых он справедливо видел признак неисчерпаемой талантливости народа. Еще больше трогали его черты детской чистоты, неожиданно найденные на дне души у самых тяжких убийц. «Что за странный отблеск детской радости,— писал он,— милого, чистого удовольствия сиял на этих изборожденных, клейменых лбах и щеках, в этих взглядах людей, доселе мрачных и угрюмых, в этих глазах, сверкавших иногда страшным огнем!» (III, 436).

«...Только немного позволили этим бедным людям пожить по-своему, повеселиться по-людски, прожить хоть час не по-острожному — и человек нравственно меняется, хотя бы то было на несколько только минут» (III, 443). Минуты эти являлись как бы провозвестницами грядущего, вполне очеловеченного мира.

Мы имеем все основания верить А. Е. Врангелю, сообщающему о настроениях Достоевского после выхода с каторги, в семипалатинской солдатчине: «Он находил извинение самым худым сторонам человека,— все объяснял недостатком воспитания человека, влиянием с р е д ы, в которой росли и живут, а часто даже их натурою и темпераментом» [20].

Впоследствии, в своих больших романах и в особенности в «Дневнике писателя» Достоевский ополчится на теорию «среды», как на один из наиболее ненавистных ему пунктов материалистического учения о человеке. Теорию среды он, совершенно справедливо, станет считать несовместимой с христианским учением о грехе, но в «Записках из Мертвого дома» он еще отстаивает принцип зависимости человека от среды. Дурная среда делает и человека дурным. Хотите изменить человека к лучшему — измените сначала к лучшему среду.

Гуманистическая, материалистическая и социалистическая мысль первой половины XIX столетия придавала очень большое значение проблеме преступления и наказания. Детерминизм, отрицающий метафизи-

[20] А. Е. В р а н г е л ь. Указ. соч., стр. 35.

ческую свободу воли, ищет причину преступности в социальных условиях. Общество, основанное на политическом бесправии и экономической эксплуатации, в котором царят произвол, голод, нищета, невежество, порождает преступность с такой же необходимостью, как запойное пьянство голытьбы и проституцию, как эпидемические заболевания и высокую смертность.

Теория невменения, опираясь на учение о детерминизме, доказывала, что преступление — продукт неправильно устроенной общественной среды, что бессмысленно, бесполезно гоняться за преступниками и наказывать людей, попавших в безвыходное положение, когда необходимо устранить причины преступности, реформировав общество.

Индетерминисты, то есть идеалисты и фидеисты, стоят на точке зрения вменения. Они считали и считают преступления всегда результатом злой и развращенной воли, независимой будто бы от несовершенств общественного целого. Общество, полагают они, не может быть признано виноватым ни в каком преступлении, и потому наличие преступности ничего не говорит против данного строя, против тиранического самодержавия, против эксплуатации и т. д. Задача общества, доказывают они, защищать себя от преступников беспощадными карами, невзирая ни на личность преступника, ни на мотивы и на обстоятельства преступления.

Достоевский был в курсе всех этих споров и в 40-х годах разделял положение о невменении. Теперь судьба поместила его самого в острог и столкнула его вплотную со всеми типами преступности и преступников, какие только можно было себе представить.

Теперь Достоевский уже не мог удовлетвориться абстрактно-теоретическим взглядом на преступление, являвшимся лишь дедукцией из общей антропологической концепции и впадавшим нередко в фатализм. Правильно понятый детерминизм не имеет ничего общего с фатализмом. Поэтому он не исключает вопроса о предупреждении отдельных преступлений и наказаний отдельных преступников, хотя утописты в ряде случаев и впадали в такие крайности. «Мы не утописты,— писал Ленин в «Государстве и революции»,— и нисколько не отрицаем возможности и неизбежности эксцессов *отдельных лиц,* а равно необходимости подавлять *такие* эксцессы. Но ⟨...⟩ мы знаем, что коренная социальная причина эксцессов, состоящих в нарушении правил общежития, есть эксплуатация масс, нужда и нищета их. С устранением этой главной причины эксцессы неизбежно начнут «*отмирать*»» [21].

Достоевский не допускал возможности «отмирания» преступлений в связи с устранением их социальных причин. Но прежний взгляд, связанный с утопическим отрицанием надобности наказания всякого преступления и изолирования всякого преступника, показался ему теперь слишком простым, слишком доктринерским. «Конечно, преступник, восставший на общество, ненавидит его и почти всегда считает себя правым, а его виноватым,— писал Достоевский.— К тому же он уже потерпел от него наказание, а чрез это почти считает себя очищенным, сквитавшимся. Можно судить, наконец, с таких точек зрения, что чуть ли не придется оправдать самого преступника (это, конечно, о сторонниках невменения, в частности — об утопических социалистах.— *В. К.*). Но, несмотря на всевозможные точки зрения, всякий согласится, что есть такие преступления, которые всегда и везде, по всевозможным законам, с начала мира считаются бесспорными преступлениями и будут считаться такими до тех пор, покамест человек

[21] В. И. Ленин. Сочинения, т. 25, стр. 435—436.

останется человеком» (III, 315). И это справедливо. Такие феноменальные изверги, как Коренев, как Газин, это такие экземпляры, вину которых нельзя было умалить и которых нельзя было не наказать, нельзя было не обезвреживать при любом строе. Однако вывод о необходимости самого тяжкого наказания преступников-извергов не колебал основ теории невменения. Он колебал только тезис о бессмысленности наказания всякого преступника.

Признание личной вины преступника в «Записках из Мертвого дома» не перерастает в отказ от теории детерминизма. Достоевский в «Записках» объясняет преступление не злой природой человека, не первородным грехом, не метафизическими причинами, а определенными объективными обстоятельствами. Пусть эти обстоятельства носят иногда наследственно-патологический характер, но все же они не иррациональны, не сводятся к метафизической свободе воли, к «греху». Зверская бесчувственность людей — это феномен, писал Достоевский, «тут какой-нибудь недостаток сложения, какое-нибудь телесное и нравственное уродство, еще неизвестное науке, а не просто преступление» (III, 315—316).

Достоевский находит некоторые преступления странными, психологически не вполне объяснимыми. Таковы его наблюдения над безудержными разрушительными порывами «слабых сердец», мягких натур. Но и здесь он указывает на «социальный характер» первоначального толчка. Преступники эти обычно происходят из простонародья. Они долго терпят горькую долю — дворового человека, мужика, солдата, мещанина. Первый удар ножом у них срывается п р о т и в п р и т е с н и т е л я, п р о т и в в р а г а. «...Это хоть и преступно, но понятно: тут повод был...» (III, 396) — и только после этого, выскочив из колеи, из мерки, режут первых попавшихся.

Глубокое и сочувственное проникновение Достоевского в причины преступности не ограничивалось тем, что́ лежит на поверхности. Писатель старался постичь первоначальные общественные или общественно-психологические причины преступления. При более глубоком анализе, преступления из-за денег, из-за куража переставали быть проявлением немотивированного произвола необузданных характеров, а приобретали значение протеста — пусть искривленного — личности, которая не может примириться с попытками ее полного уничтожения. «Удивляются иногда начальники,— писал Достоевский,— что вот какой-нибудь арестант жил себе несколько лет так смирно, примерно, даже десяточным его сделали за похвальное поведение, и вдруг, решительно ни с того, ни с сего,— точно бес в него влез,— зашалил, накутил, набуянил, а иногда даже просто на уголовное преступление рискнул: или на явную непочтительность перед высшим начальством, или убил кого-нибудь, или изнасиловал и проч. Смотрят на него и удивляются. А между тем, может быть, вся-то причина этого внезапного взрыва в том человеке, от которого всего менее можно было ожидать его,— это тоскливое, судорожное проявление личности, инстинктивная тоска по самом себе, желание заявить себя, свою приниженную личность, вдруг появляющееся и доходящее до злобы, до бешенства, до омрачения рассудка, до припадка, до судорог» (III, 372).

Достоевский отмечает, что простой народ инстинктивно понимал социальные основы преступления. Народ считал преступника не виновным, а несчастным, особенно если преступление было направлено против высших, против «начальства», а ведь подавляющее большинство преступлений и было направлено против вышестоящих — в социальном, административном, политическом, культурном отношении, наконец. В преступлениях против бар преступники никогда не считали себя виновными.

«Преступник,— писал Достоевский,— знает, притом и не сомневается, что он оправдан судом своей родной среды, своего же простонародья, которое никогда, он опять-таки знает это, его окончательно не осудит, а большею частию и совсем оправдает, лишь бы грех его был не против своих, против братьев, против своего же родного простонародья» (III, 464).

Достоевский исходит, при анализе преступления, из политического и социального неравноправия народных масс. Опыт каторги показал Достоевскому, что с иными видами преступлений необходимо бороться во всяком общежитии, но что в преступлениях в основном виноваты «обстоятельства» (в том самом смысле, в каком употребляли это слово петрашевцы и даже Чернышевский), а не злая природа людей. Сколько прекрасных по натуре людей погибло на каторге, «погибли даром могучие силы, погибли ненормально, незаконно, безвозвратно. А кто виноват? То-то, кто виноват?» (III, 559).

Самая формулировка вопроса в «Записках из Мертвого дома» содержит в себе и ответ на него. В преступлениях виноваты обстоятельства, политические и социальные антагонизмы, дисгармоническое устройство общества. В трактовке преступления «Записки из Мертвого дома» продолжают традиции 40-х годов. Недаром благонамереннейшая и пошлейшая «Библиотека для чтения» обвинила «Записки» в пристрастии к «фельетонному прогрессу», в возведении преступников в «звание протестаторов»; недаром она негодовала на Достоевского за его слова: «чуть ли не придется оправдать преступника».

В «Записках» еще нет ничего похожего на то, о чем писал Достоевский впоследствии в «Дневнике писателя»,— что народ будто бы требует обязательного строгого наказания преступника из религиозного представления о возмездии, во имя необходимости страдания для искупления греха. Наоборот, Достоевский прямо утверждает, что народ всегда оправдает преступника, лишь бы грех его не был направлен против своих.

Трактовка проблемы преступления предопределила у Достоевского и трактовку проблемы наказания. В «Записках» нет никаких следов нравственной мистики, никаких признаков отношения к наказанию, как к требованию религиозного очищения. В первой главе «Записок из Мертвого дома» сказано несколько слов об одном отцеубийце из дворян. Некоторые черты его предваряют кое-что из характера и истории Дмитрия Карамазова. Он был поведения совершенно беспутного, ввязался в долги, все подробности его истории, все факты были до того ясны, что невозможно было не верить в его виновность. Предполагалось, что он убил отца из корыстных целей, желая овладеть наследством. Через десять лет пребывания на каторге выяснилось, что приговор ему вынесен был ошибочный. В «Братьях Карамазовых» Достоевский на этом факте построил целую философию принятия незаслуженного наказания как указанного богом пути к очищению через страдание. В «Записках из Мертвого дома» ложное обвинение и ошибочный приговор вызывают в Достоевском только ужас перед ни за что, ни про что загубленной жизнью и являются лишним обвинением против карательной системы царского государства.

«Нечего говорить и распространяться о всей глубине трагического в этом факте, о загубленной еще смолоду жизни, под таким ужасным обвинением,— писал он.— Факт слишком понятен, слишком поразителен сам по себе.

Мы думаем тоже, что если такой факт оказался возможным, то уже самая эта возможность прибавляет еще новую и чрезвычайно яркую черту к характеристике и полноте картины Мертвого дома» (III, 518—519).

Достоевский нарисовал трезво реалистическую картину каторги. Ни

он сам, ни его «герои» не проповедуют религии наказания, страдания, смирения. Они видят только один выход к возрождению — свободу, возврат к нормальной жизни. Достоевский, будущий автор «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых», писал в «Мертвом доме» о каторге: «...Я никогда не мог примириться с нею» (III, 320).

«Записки из Мертвого дома» вызвали всеобщий и огромный интерес.

Интерес этот был обусловлен прежде всего новизной предмета. «...Каторга, ее жизнь и нравы, состав ее страшного общества,— писал А. Милюков,— оставались для нас решительно недоступною terra incognita. До сих пор у нас не было Данта, который сам спустился бы в эти вертепы преступления и страданий, пригляделся к страшным сценам этого чистилища и ада, изучил нравы и быт этих непогребенных мертвецов и передал нам это в полной и живописной картине. Первым сочинением по этому предмету дарит нашу литературу Ф. М. Достоевский в своих «Записках из Мертвого дома». С первых страниц его книги вы входите в мир совершенно новый и неизвестный, следите за рассказчиком с напряженным любопытством и участием. Это одно из таких сочинений, которые приковывают ваше внимание поразительной свежестью впечатления, точно книга какого-нибудь Ливингстона, сообщающего открытия в незнакомом и любопытном мире, с тою разницею, что английский путешественник рассказывает о странах, хотя до сих пор таинственных, но все же не совсем недоступных, между тем как автор «Мертвого дома» знакомит нас с другим, можно сказать, загробным светом, в который не ступала нога писателя или из которого она еще не выходила.

Картина Мертвого дома, или каторжного острога, в который вводит нас Достоевский, поразительна своей новостью и страшной правдою» [22].

Книга приковывала к себе внимание, однако, не только новизной запретной прежде темы. Со времени поражения декабристов каторга стала завершающим звеном в судьбе политических «преступников», и это придавало вызванному ею общественному вниманию новый оттенок. Каждый протестант рисковал попасть в ряды каторжан, и чтение книги Достоевского приобретало, в обстановке революционной ситуации, добавочный жгучий интерес.

Достоевский ничего не доказывал, он только рассказывал, но его художественный рассказ поднимал громадной важности вопросы, психологические, социальные и политические. Рассказ Достоевского был далеко не бесхитростен. Он вел расчет художественных средств, при помощи которых надеялся не только обрисовать, с рембрандтовской силой, картины каторжного существования, но и выразить, хотя бы в основном, сложившийся у него в тюрьме круг мыслей и добиться признания своего произведения. Ему нужен был и успех, чтобы упрочить свое материальное и гражданское положение, свою славу писателя. Он писал брату 9 октября 1859 г. из Твери о задуманной им книге: «...За интерес я ручаюсь. Интерес будет наикапитальнейший. Там будет и серьезное, и мрачное, и юмористическое, и народный разговор с особенным каторжным оттенком (я тебе читал некоторые, из записанных мною *на месте* выражений), и изображение личностей, никогда *не слыханных* в литературе, и трогательное... Я уверен, что публика прочтет это с жадностию» [23].

По существу замысла и по содержанию «Записки» должны были явиться прежде всего мемуарами, воспоминаниями о пережитом и виденном на каторге.

---

[22] «Историко-критический комментарий к сочинениям Ф. М. Достоевского», ч. 2. Составил В. Зелинский. М., 1885, стр. 34.

[23] Письма, II, стр. 605.

Что под вымышленным именем рассказчика, «уголовного» преступника Александра Петровича Горянчикова, скрывается сам Достоевский, в этом никто не сомневался. «Это просто дневник глубокомыслящего художника, который дает себе отчет столько же в образах, его окружающих, сколько и в смысле совершающихся кругом явлений»,— писал критик Е. Марков [24]. Однако в рамки мемуаров «Записки из Мертвого дома» явно не умещались.

Первое же отличие «Записок» и от мемуаров и от дневника кроется в максимальном устранении из поля внимания самого мемуариста. Авторское «я» в мемуарах является главным действующим лицом и главным принципом организации материала. Биографическая последовательность формирует и хронологию действия и темп повествования. В мемуарах личность автора выдвигается на первый план. Но Достоевский устранил из повествования свою личность, и оно потеряло жанровые признаки воспоминаний (предисловие, в котором сообщается, что книга представляет собой публикацию записок Александра Петровича Горянчикова, проведшего десять лет на каторге, во многом имеет внешнее значение и, возможно, вызвано цензурными соображениями).

Устранение личности автора должно было бы превратить «Записки» в повествование о действительном учреждении, о реальных фактах, событиях и людях — в очерки.

И в самом деле, многие главы даже и по заглавию должны бы представлять собой очерки: «Мертвый дом», «Баня», «Праздник Рождества Христова», «Представление», «Каторжные животные», «Претензия», «Побег» и др. Может создаться впечатление, что книга сочетает мемуарные, хронологические главы — «Первые впечатления», «Первый месяц» — с очерковыми. На деле же «Записки из Мертвого дома» нельзя отнести ни к мемуарам, ни к очеркам. «Записки из Мертвого дома», хотя и остаются все время книгой строго фактической, но по силе художественного обобщения, по силе мастерства и по своему значению в русской и мировой литературе, они могут быть поставлены в один ряд только с большими романами Достоевского. До «Преступления и наказания» «Записки из Мертвого дома» являлись вершиной всего написанного Достоевским.

Есть произведения, которые нельзя насильственно втискивать в установленные жанровые рубрики. В «Записках из Мертвого дома» нет сюжетного построения, нет вымысла, который позволил бы отнести книгу к романам. Но в расположении глав нет беспорядочности. В книге есть художественно-логическая последовательность, есть движение; описание обстоятельств предваряет описание людей, и всё вместе стремится к в о л е как единственно возможной, хотя бы и в мечтах, развязке. Характеры и типы даны в книге в такой завершенности, смысловой и эстетической, в ней столько идей и столько идеалов, столько обобщений, выраженных не дидактически, а средствами искусства, что мы не можем поставить на ней титло «мемуары» или «очерки». Достоевский в «Записках» не считался с жанровыми особенностями, и было бы странно определять книгу по мерилу, которое автор заранее отбросил. Эту черту «Записок из Мертвого дома» тонко подметил Л. Н. Толстой, чрезвычайно высоко ценивший это произведение. «Начиная от «Мертвых душ» Гоголя и до «Мертвого дома» Достоевского,— писал Толстой,— в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести» [25].

[24] «Русская речь», 1879, № 5.
[25] Сб. «Л. Н. Толстой о литературе». М., 1955, стр. 115.

Ключ к пониманию причин достигнутого художественного результата надо искать в теме человека, которая неотступно преследовала Достоевского и не могла быть у него ничем заслонена. Достоевский, отметил А. Е. Врангель, наблюдавший писателя во время зарождения первых замыслов книги, «весь был поглощен изучением человека, со всеми его достоинствами, слабостями и страстями. Все остальное было для него второстепенным»[26]. В «Записках» нигде нет самодовлеющего описания обстановки. В них всегда — л ю д и, действующие в обстановке. «Записки» открываются главой «Мертвый дом», посвященной острогу в целом. Но описательная часть, касающаяся казарм, нар, двора, ограды, служб и т. д., очень кратка. Сильнейшая, самая существенная часть главы создается о б р а з а м и з а к л ю ч е н н ы х. Уже во втором абзаце мы читаем: «...по задам строений иные из заключенных, понелюдимее и помрачнее характером, любят ходить в нерабочее время, закрытые от всех глаз, и думать свою думушку. Встречаясь с ними во время этих прогулок, я любил всматриваться в их угрюмые, клейменые лица и угадывать, о чем они думают. Был один ссыльный, у которого любимым занятием, в свободное время, было считать пали. Их было тысячи полторы, и у него они были все на счету и на примете. Каждая паля означала у него день; каждый день он отсчитывал по одной пале и таким образом, по оставшемуся числу несосчитанных паль, мог наглядно видеть, сколько дней еще остается ему пробыть в остроге до срока работы» (III, 309).

Предметный мир в книге очеловечен, он теряет свою самостоятельность, он важен лишь потому, что помогает выявить переживания и поведение человека.

Когда в поле внимания Достоевского нет человека, то и предметный мир оставляется им в тени. Предметный мир нужен автору лишь настолько, насколько он неизбежен, чтобы сделать ясной неустанно движущуюся, изменяющуюся психику. «Мертвый дом» — это не острог и его порядки сами по себе, а совокупность людей, живущих в нем, подчиненных его порядкам и его начальникам, их типология, их поступки, их переживания. Достоевский нигде не сообщает бесстрастно-объективно, чисто описательно, что на каторге человек должен жить в общей камере. У него это звучит так: «Усатый унтер-офицер отворил мне, наконец, двери в этот странный дом, в котором я должен был пробыть столько лет, вынесть столько таких ощущений, о которых, не испытав их на самом деле, я бы не мог иметь даже приблизительного понятия. Например, я бы никак не мог представить себе: что́ страшного и мучительного в том, что я во все десять лет моей каторги ни разу, ни одной минуты не буду один? На работе всегда под конвоем, дома с двумя стами товарищей и ни разу, ни разу — один!» (III, 310—311).

Поясняющие детали, к которым прибегает Достоевский, тоже преимущественно относятся к переживаниям человека, а не к вещному миру. Вот одна из них: «Помню я тоже, как однажды одного арестанта, прежде зажиточного сибирского мужика, раз под вечер позвали к воротам. Полгода перед этим получил он известие, что бывшая жена его вышла замуж, и крепко запечалился. Теперь она сама подъехала к острогу, вызвала его и подала ему подаяние. Они поговорили минуты две, оба всплакнули и простились навеки. Я видел его лицо, когда он возвращался в казарму... Да, в этом месте можно было научиться терпению» (III, 309). Целая новелла, а ведь только деталь общей картины. При помощи детали, непосредственно относящейся к человеческой судьбе, картина выступает

---

[26] А. Е. В р а н г е л ь. Указ. соч., стр. 91.

убедительнее, мрачнее, безнадежнее, чем при помощи описания вони, смрада, тесноты, кандалов, нар, работ.

Повествование идет по принципу психологического углубления. Первая глава, «Мертвый дом»,— это общий психологический абрис населения каторжной казармы. Три главы «Первые впечатления» и две главы «Первый месяц» дифференцируют, разрабатывают детально положения первой главы, и лишь после этого Достоевский с великим мастерством и уменьем воссоздает характеры каторги, воссоздает в целой галерее живых образов ее типологию. Его образ — всегда портрет. Он чрезвычайно индивидуален и в то же время он настолько раскрыт, объяснен, что превращается в тип.

Процесс типизации в «Записках из Мертвого дома» имеет свои отличия по сравнению и с более ранними и с более поздними прозаическими произведениями Достоевского. В повестях и романах со сквозным действием, где персонажи переходят от этапа к этапу через серию взаимосвязанных и нарастающих событий, ведущих к развязке, Достоевский прибегает к детализированному анализу мельчайших движений человеческой души, во всех их нюансах. В «Записках» Достоевский компонует образ сжато, немногими выразительными и резкими чертами. Критика отметила эту особенность книги сразу же после ее появления в печати.

«И какое высокое уменье в немногих чертах рисовать характеры так,— писал А. Милюков,— что вы видите их во всей полноте: Достоевский едва набрасывает свои лица, но вы, кажется, читаете всю прошлую жизнь, даже угадываете их будущую судьбу... У автора «Бедных людей» мы находили прежде любовь к деталям, к анализу сердца и характера в чертах мелких и тонких; здесь мы видим совершенно иной прием — уменье в немногих, но крупных чертах представлять полный и окончательный образ... Мы знаем его Макара Алексеевича так, как будто бы перед нами было рассечено его сердце, и всякое биение повторилось несколько раз, но процесс этого анатомического анализа утомляет; здесь без всякого напряжения вы узнаете человека во всей полноте его натуры. Немногими взмахами карандаша Достоевский рисует нам Орлова, Газина, Акима Акимовича, Стародубского старичка, а мы знаем их так, как будто сами прожили с ними целые годы» [27].

У Достоевского каждый преступник индивидуализирован, индивидуализированы и причины преступлений и отношение каждого преступника к постигшему его наказанию. Индивидуализация у Достоевского — это проникновение внутрь. Достоевский проникает до дна чужой души. Он рассказывает о ней не со стороны, а как бы полностью сжившись, слившись с ней. Он умеет разобраться в чужой психике, как в своей, и умеет найти в преступнике не только скотскую жестокость, но и, пусть искаженный, остаток человечности. Вместо монстра появляется человек со свойственными ему переживаниями. Поэтому-то психология преступника приобретает у Достоевского значение материала, важного для изучения психологии человека и на воле.

Поразительна в этом отношении глава «Акулькин муж». На первый, и не только на первый взгляд — перед нами страшный быт, где человеком играют жестоко, истязают, режут, где, кажется, все выходит за пределы человеческого и речь идет уже о зверином мире. Но на самой глубине анализ открывает, что истязатель и погубитель действовал так ужасно, так извращенно вследствие любви к Акульке. И Акулька это поняла, поклонилась своему мужу в ноги, ответила ему любовью и покорно приняла смерть за свою любовь.

[27] «Историко-критический комментарий к сочинениям Ф. М. Достоевского», стр. 39.

Достоевский не оправдывает и не прощает Акулькиного мужа. Он содрогается от ужаса перед безумием содеянной жестокости. Но он не отворачивается от ужасного. На дне мохнатого звериного быта он усмотрел шекспировскую трагедию. Он показал, что виновником превращения человеческого чувства в его полную противоположность, причиной оскорбления человека являются темнота, отношение к человеку, как к вещи, привычка к тиранству, хотя бы в пределах семьи, к мучительству — с одной стороны, привычка к обидам, безличность — с другой. На трагедию падает свет гуманности, и в самой черной беспросветной глубине ада загорается надежда на человека.

«Акулькин муж», как, впрочем, и вся книга, представляет собой высочайшее торжество психологического анализа, применявшегося Достоевским, чтобы понять человека, всякого человека.

Глубокое проникновение в психологию преступника вовсе не означает у Достоевского отказа от объективной оценки его внешнего поведения. Любая попытка субъективно-идеалистического истолкования художественного метода «Записок из Мертвого дома» парализуется к тому же устранением из поля рассказа вспоминающего автора. Поэтому на «исчезновение» авторской личности нельзя смотреть только как на прием. Оно имеет принципиальное, а не случайное значение, оно явилось одним из последствий реалистического подхода Достоевского к своей задаче. Достоевский идет внутрь для того, чтобы понять человека в целом. Сильные и своевольные, слабые и склонные к подчинению, равнодушные — все это не градации переживаний, а характеры, типы, по-разному проявляющие себя в отношениях к товарищам, к каторжной администрации, по-разному ведущие себя на работе, на пирушках, в драках, в подготовке к побегу и т. д. У каждого среди изображенных Достоевским лиц — своя предшествующая история, свое преступление, свой путь на каторгу.

Как мы уже видели, Достоевский вносит в характеристику каторжной среды такой важный объективный момент, как социальное положение на воле, печать которого не может быть стерта или даже ослаблена тюремной нивелировкой.

Объективны и внутренний конфликт книги, и скрытая в ней трагедия. Внутренний конфликт книги создается противоречием между неволей и волей, между тюрьмой и стремлением к свободе всех арестантов. Изложение Достоевского — это не изложение филантропа, смотрящего на каторгу со стороны и желающего улучшить систему наказаний за уголовные преступления. Такая задача, сама по себе очень почетная, носила бы чисто позитивистский характер. Достоевский знал каторгу изнутри, не как этнограф или демограф, не как криминалист, медик или гигиенист, а как каторжанин-художник. Он описал не только внешние условия царской каторги, он воссоздал не только типы каторжан в русской уголовной тюрьме XIX в., но уловил и передал социальные антагонизмы, болезненные, преступные проявления которых привели его героев в неволю, а в остроге преобразовались в стремление терпением, буйством, побегом или сменой документов добиться свободы. Скрытый же трагизм повествования создается сохранением антагонизма между «народом» и дворянами, низами и привилегированными в самой каторжной тюрьме, о чем мы говорили уже выше.

Таким образом и конфликт и трагедия «Записок из Мертвого дома» стоят выше ограниченных пределов индивидуальной психологии и носят вполне объективный и реалистический характер.

Достоевский искал и нашел золото человечности под вековой коростой огрубения и озверения. Его книга гуманна в высшей степени, однако

Достоевский нигде и никогда в своей книге не покидает почвы реализма и не переходит в область идеализации, слащавости, нарочитой тенденциозности. «Записки из Мертвого дома» сурово и бескомпромиссно правдивы от первой и до последней строчки.

Реализм, в отличие от натурализма и в отличие от исключительно психологического метода изображения, стремится к обобщениям философского, социального и политического порядка. «Записки из Мертвого дома», как произведение реалистического искусства, содержат в себе такого рода обобщения, что было сразу же отмечено современной критикой.

Но тут мы вступаем в область противоречий, раздирающих все написанное Достоевским, кроме, быть может, «Бедных людей». Освещение «Мертвого дома» с точки зрения гуманизма, утверждение, что причину преступлений надо искать не в свободной воле отдельного человека, а в «неправильностях» антагонистического, эксплуататорского общества, связывало книгу с кругом передовых идей сороковых годов, с Белинским, Герценом и петрашевцами. Но отождествление народа с уголовными каторжанами таило в себе большую опасность.

Достоевский вынес из каторги искаженное представление о характере отрыва передовой интеллигенции от масс. Сознание разрыва с народом было основной причиной начавшейся у Достоевского эволюции вправо. «...Долгий опыт, тяжелый и мучительный,— писал Достоевский Э. И. Тотлебену в 1856 г.,— протрезвил меня и во многом переменил мои мысли» [28]. И не столько действовали тут самые страдания на каторге, сколько «непосредственное соприкосновение с народом», «возврат к народному корню, к узнанию русской души, к признанию духа народного», как вспоминал он в «Дневнике писателя» (XI, 138—139). Ему казалось, что не перед каторгой, а перед народом «смирился» он. Достоевский стал равняться по отсталым, по невежественным и даже эксцентрическим выходцам из народной среды. Он стал судить о природе человека в значительной степени по уголовникам, по разбойникам. Тип сильного человека, которого он искал безуспешно, превратился в тип уголовного преступника, свободно переступившего через кровь, презревшего все нормы человеческого общежития, освободившегося от всяких обязанностей перед другими людьми. Представление о «слабом сердце», как о подавляюще господствующем типе в человечестве, еще усилилось, потому что самые ужасные злодеи оказывались слабыми людьми, отождествлявшими свободу со своеволием, нуждавшимися, по мысли Достоевского, не только внешне, но и внутренне, в узде, в господине, в боге.

Одиночество Достоевского на каторге усилилось вследствие сознания контраста между собственной духовной жизнью и даже привычками и психикой уголовных преступников с их навыками. Усилилось и чувство разрыва с народом, превратившееся в убеждение, что раз народ нельзя поднять до себя, то нужно самому идейно опроститься, духовно обедниться и тем сравняться с «народом». Такая вера в народ, по сути дела, равносильна была неверию в народ.

Опрощение и смирение толкали Достоевского к христианству. Разум его сопротивлялся суеверию и мистике, разум его не хотел склоняться перед темными и смутными, почти первобытными представлениями каторжан. Достоевский принуждал себя верить. Он выбрал образ Христа, первоначально как пример идеальной, смиренной и всепрощающей личности, признав его образцом и учителем собственного поведения. Сама

[28] Письма, I, стр. 178.

сохранившаяся вера в человека, при отказе от ее первоисточника, от материалистических и социалистических идей, вера в человека без веры в народ толкала к христианству, этому приюту потерпевших поражение, бесперспективно несчастных, духовных калек и юродивых.

«Смирение» Достоевского пошло прежде всего по линии отказа от революции. Пропасть между революционной интеллигенцией и народом, наблюдения над каторжанами и обобщение этих взглядов в систему взглядов о народе создавали у Достоевского убеждение о невозможности, о беспочвенности ожидания революционного переворота в России. А. Е. Врангель сообщает: «Бывали у нас с ним беседы и на политические темы. О процессе своем он как-то угрюмо молчал, а я не расспрашивал. Знаю и слышал от него... что политический переворот в России *пока* немыслим, преждевременен, а о конституции по образцу западных — при невежестве народных масс — и думать смешно» [29].

Врангель употребляет слово «пока» и подчеркивает его. Слово «пока» обозначает вынужденность отказа от старых убеждений: народ п о к а не готов. Однако оно содержит в себе и элемент с т р а х а. Пока переворот, революция невозможны, но кто знает, как пойдет дело в будущем? Каторга сохранила у Достоевского мнение о возможности, хотя и «чрезвычайно у нас редкого», появления в низах «типа народных вожаков и естественных предводителей его», о возможности стихийных революционных вспышек. Вот что писал он о Петрове, например:

«С этакими людьми случается иногда в жизни, что они вдруг резко и крупно проявляются и обозначаются в минуты какого-нибудь крутого, поголовного действия или переворота, и таким образом разом попадают на свою полную деятельность. Они не люди слова и не могут быть зачинщиками и главными предводителями дела; но они главные исполнители его и первые начинают. Начинают просто, без особых возгласов, но зато первые перескакивают через главное препятствие, не задумавшись, без страха, идя прямо на все ножи,— и все бросаются за ними и идут слепо, идут до самой последней стены, где обыкновенно и кладут свои головы» (III, 395).

Сопоставление народных мятежей с волнениями уголовных и типов народных вожаков — с разбойниками было грубым и резким заблуждением (кстати сказать, разделявшимся отчасти и бакунистами) и не могло, конечно, принести никаких добрых результатов. Достоевского это его собственное сопоставление еще больше отпугивало и отделяло от подлинно революционного движения.

Достоевский оказался плохо подготовленным для правильного восприятия революционно-демократического движения и революционно-демократической идеологии, хотя книга его «Записки из Мертвого дома» воспринималась читателями как доказательство правоты передовых, прогрессивных идей, как слово в честь мучеников и страдальцев русской революции.

Достоевский знал о противоречии между впечатлением, производимым «Мертвым домом», и его уже определившимся осуждением революционного насилия. «...После смерти Ф. М-ча,— вспоминал Ор. Миллер,— я узнал, что ему было неприятно читать, как его обыкновенно просили, именно из «Мертвого дома»... При этом, надо думать, он хорошо понимал, что его и приглашают читать именно это — прямо ради демонстрации. Не зная тогда лично Ф. М. и познакомившись с ним только гораздо позже — в семидесятых годах — я и не воображал, какую новую *пытку*

---

[29] А. Е. В р а н г е л ь. Указ. соч., стр. 35.

должен был выносить этот многострадальный человек, очутившись между людьми, почитавшими его *своим,* и почувствовав себя между ними *чужим»* [30].

Отчаяние и разочарование Герцена после революции 1848 г., его скептицизм, столь ярко выразившийся в книге «С того берега», были, по словам Ленина, «формой перехода от иллюзий «надклассового» буржуазного демократизма к суровой, непреклонной, непобедимой классовой борьбе пролетариата» [31]. Духовная эволюция Герцена совершалась на свободе, в общении с передовыми умами России и Европы. Полем его наблюдений были классовые битвы масс, простор исторического развития. Достоевский переживал свое отчаяние, свой кризис в темной, подземной норе каторжного острога; его среда была низведена до кучки каторжников; поле его наблюдений не выходило за пределы камеры и тюремного двора. Книги, которыми пользовался Достоевский на каторге, свелись к одному евангелию. От отчаяния, разочарования и скептицизма он перешел к отказу от многих своих старых идей. Достоевский «перестал верить в революцию, и в этом была величайшая трагедия, величайшее несчастье всей его жизни» [32]. Но Достоевский помнил о существовании идей и идеалов, от которых ушел, помнил об их обаянии, их силе, их величии, об их способности увлекать массы и молодежь. Он не отбросил их как нечто ненужное, навсегда отвергнутое, не отвернулся от них со слепым и уже ничего не понимающим и ничего не различающим равнодушием. Он вступил с ними в спор. Будучи великим художником, он вел этот спор, как спор персонажей, действующих в определенных обстоятельствах. Как правдивый художник он избег искушения дать перевес с в о е й стороне прямыми дидактическими средствами, причем сплошь да рядом оказывалось, что голос неверия и бунта звучал на его страницах художественно более убедительно, чем голос смирения и умиления перед страданием. Это сохранило и даже по-своему развило его могучее, хоть и болезненное дарование.

Достоевский выходил из каторги очень плохо подготовленным для ориентировки в истине классовых отношений шестидесятых годов, но он выходил окрепшим как художник, с запасом жизненного материала, направившим его творческое внимание к исключительным обстоятельствам и исключительным типам.

Теоретический интерес к проблеме преступления, усвоенный Достоевским еще в сороковые годы, соединился у него с необыкновенно богатым запасом наблюдений над реальными преступниками с их реальными преступлениями. После каторги преступление входит в сюжет каждого большого произведения Достоевского. Он не искал вульгарной занимательности. Своей художественно-образной трактовкой преступления он надеялся опровергнуть материалистические и социалистические учения идейных наставников своей молодости и руководителей поднявшегося нового поколения, заменить их христианским учением о свободе выбора стези добродетели или стези греха, об искуплении греха покаянием, страданием, покорностью небесным и земным властям. Мы теперь можем судить, насколько это ему удалось. «Темой его литературных произведений стали страдания, мучительные поиски выхода из тяжелой жизни униженных и

---

[30] «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского». СПб., 1883, стр. 171.

[31] В. И. Л е н и н. Сочинения, т. 18, стр. 11.

[32] Ем. Я р о с л а в с к и й. Федор Михайлович Достоевский против немцев.— «Большевик», 1942, № 16, стр. 39.

оскорбленных. Но он не мог найти выхода для них потому, что потерял направление, ведущее к этому выходу»[33].

Мы ясно видим слабости, ошибки, заблуждения и падения этого гениального художника. Но мы видим также его тоску по гуманности, его жажду справедливости и мира для простых и скромных людей всего земного шара.

Иногда кажется, что он — рупор обездоленных, униженных и оскорбленных, заявивших о своем праве и испугавшихся первого же своего самостоятельного шага, ищущих счастья и не знающих к нему пути.

Спасителем и руководителем этих миллионов людей, обезличенных и запуганных политическим гнетом и экономической эксплуатацией, стал пролетариат.

Правильная историческая оценка жизни и творчества, исканий и падений Достоевского объясняет его величие как художника, обнажает ложь достоевщины и подтверждает всеосвобождающую силу научного социализма.

---

[33] Ем. Ярославский. Указ. соч., стр. 39.

Ф. И. ЕВНИН

РОМАН «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

1

«Преступление и наказание», конечно, не самый ранний из русских социальных романов, но первый запечатлевший ту эпоху, когда капитализм одержал победу в России. Социальные контрасты и противоречия, вызванные новым общественным укладом, и порожденные им социально-этические коллизии нашли в гениальном создании Достоевского глубокое и яркое художественное воплощение.

«Начну писать роман»,— уведомлял Достоевский Врангеля 14 апреля 1865 г.[1] Через два месяца в письме от 6 июня к другому адресату, Е. Ковалевскому, форма будущего времени заменяется формой прошлого: «Я начал теперь одну работу...»[2]. Что это за работа, выясняется из написанного почти одновременно письма А. Краевскому. В нем писатель предлагает «Отечественным запискам» задуманный им роман «Пьяненькие». Как известно, замысел «Пьяненьких» и явился эмбрионом будущего «Преступления и наказания» — во всяком случае, эмбрионом одной из важнейших сюжетных линий его, линии Мармеладовых. В письме к Краевскому от 8 июня Достоевский указывает, что роман его «будет в связи с теперешним вопросом о пьянстве. Разбирается не только вопрос, но представляются и все его разветвления, преимущественно картины семейств, воспитание детей в этой обстановке и проч. и проч.»[3]. В процессе дальнейшей работы социальная проблематика романа неизмеримо расширилась и углубилась.

Как произведение, широко ставящее вопрос о «страданиях Сонечек», проникнутое сочувствием к простым людям, «Преступление и наказание» еще продолжает ту линию творчества Достоевского, которая до середины 60-х годов была главенствующей: линию «Бедных людей» и «Униженных и оскорбленных». «Преступление и наказание» может считаться самым социально-заостренным произведением Достоевского: из всего написанного им только «Зимние заметки о летних впечатлениях» и некоторые главы «Дневника писателя» приближаются к «Преступлению и наказанию» по силе критики капиталистической действительности. Многие образы, ситуации, идеи романа принадлежат к числу самых убедительных и ярких во всей мировой литературе обличений буржуазного строя как строя антагонистического, противоестественного, порождающего не только неисчислимые лишения и страдания, но и мучительные душевные коллизии, чудовищные извращения человеческой психики («теория» Раскольникова).

---

[1] Письма, I, стр. 401.
[2] Там же, стр. 407.
[3] Там же, стр. 408.

Какое большое значение придавал Достоевский социальному роману, видно из редакционной заметки «Времени» о Гюго и его романах «Собор парижской богоматери» и «Отверженные» (сентябрь 1862 г.). «Основная мысль» творчества Гюго (которая, по Достоевскому, есть в то же время «основная мысль всего искусства девятнадцатого столетия») определяется здесь так: «формула ее — восстановление погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков. Эта мысль — оправдание униженных и всеми отринутых парий общества... Кому не придет в голову, что Квазимодо есть олицетворение пригнетенного и презираемого средневекового народа французского, глухого и обезображенного, одаренного только страшной физической силой, но в котором просыпается, наконец, любовь и жажда справедливости, а вместе с ними и сознание своей правды и еще непочатых, бесконечных сил своих». Далее Достоевский указывает, что эта идея «восстановления» «есть неотъемлемая принадлежность и, может быть, историческая необходимость девятнадцатого столетия... Проследите все европейские литературы нашего века, и вы увидите во всех следы той же идеи, и может хоть к концу-то века она воплотится наконец вся, целиком, ясно и могущественно, в каком-нибудь таком великом произведении искусства, что выразит стремления и характеристику своего времени» (XIII, 526). Как видно из этих строк, Достоевский считает социальный роман воплощением основных, ведущих тенденций своей эпохи и важнейшим элементом современной ему литературы.

Однако уже в этой заметке, написанной в 1862 г., подчеркивается, что «основная мысль» Гюго, а вместе с тем и всего искусства XIX века, о которой идет речь,— «это мысль христианская и высоконравственная». Видимо, уже в это время христианская тенденция, присущая многим романам Гюго, Диккенса и ряда других зарубежных писателей XIX века, стала в понимании Достоевского неотъемлемой чертой социального романа вообще[4].

К середине 60-х годов окончательно завершается переход Достоевского на новые идейные позиции. «Преступление и наказание» — первый роман, в котором новые взгляды Достоевского получили разностороннее и полное отражение; писатель стремится придать ему четко выраженную этико-религиозную направленность — часто вопреки внутренней логике им же созданных образов и коллизий. В третьей записной книжке к «Преступлению и наказанию» недвусмысленно указывается, что «идея романа» — «православное воззрение, в чем есть православие». В «Преступлении и наказании» у Достоевского впервые появляется персонаж, главная функция которого — служить воплощением «православного воззрения» (Соня Мармеладова).

Писатель не ограничился, однако, проповедью христианской кротости и смирения. В окончательном замысле произведения, созревшем у Достоевского в сентябре 1865 г. в Висбадене[5], на авансцену выдвинулась

---

[4] Небезынтересно, что незадолго до того во «Времени» в ряде номеров (№№ 4—9 за 1861 г.) печатался социально-христианский роман Э. Гаскелл «Мери Бартон», кое-чем перекликающийся с «Преступлением и наказанием». К. Маркс причислял Э. Гаскелл к представителям «блестящей школы романистов», разоблачавших английскую буржуазную действительность (см. сб. «Маркс и Энгельс об искусстве», т. I. М., 1957, стр. 529).

[5] «... в Висбадене... я тоже после проигрыша выдумал «Преступление и наказание»»,— вспоминал Достоевский в письме к жене от 4 апреля 1868 г. (Письма, II, стр. 110). Однако «выдуманное» в Висбадене явилось не отменой, а лишь усложнением уже существовавшего замысла — то есть замысла «Пьяненьких». Первоначальный замысел вобрал в себя все, связанное с фигурой молодого преступ-

и «антинигилистическая» тенденция: стремление разоблачить и покарать в романе «необыкновенную шатость понятий», «странные недоконченные идеи»; центром произведения стала фигура молодого «преступника по убеждению», попирающего все «божеские» и человеческие законы. Об этой «антинигилистической» тенденции свидетельствует все содержание письма к Каткову от сентября 1865 г., в котором писатель предлагал свой роман реакционному «Русскому вестнику».

Полемика с революционными демократами наложила явственный отпечаток на «Преступление и наказание». «Теория» Раскольникова, в которой нашел глубочайшее выражение дух буржуазного индивидуализма, борьба всех против всех в капиталистическом обществе — вложена в уста студента, представители передовой молодежи, и призвана характеризовать собой «нигилизм в самом крайнем его развитии». Это противоестественное сочетание вызвало резкую отповедь со стороны деятелей революционно-демократического лагеря. В статье о романе Достоевского («Борьба за жизнь», 1867 г.) Писарев подчеркивал, что «теория Раскольникова не имеет ничего общего с теми идеями, из которых складывается миросозерцание современно развитых людей» [6]. В своих откликах на публикацию первых частей «Преступления и наказания» «Современник» (№ 2 и 3 за 1866 г.) усматривал тенденциозность Достоевского не в сюжетной канве романа как таковой, а в том, что Раскольников сделан представителем мыслящей молодежи, студентом, что «целая корпорация молодых юношей обвиняется в повальном покушении на убийство с грабежом» [7].

В этом — «антинигилистическом» — плане «Преступление и наказание» связано нитями прямой преемственности с полемическими статьями Достоевского против «Современника» (1863—1864 гг.) и особенно с «Записками из подполья».

«Преступление и наказание» — первое создание Достоевского большой формы, в котором, помимо новых взглядов писателя, получила отражение и новая поэтика его, связанная со стремлением к максимальной «идеологизации» романа. По своей художественной фактуре «Преступление и наказание» отличается от всех предыдущих романов Достоевского, но зато во многом предваряет все последующие: это первый из социально-философских романов его.

Уже в «Записках из подполья» герой развивает сложную этико-философскую концепцию, «идею», сюжет же призван показать эту «идею» в действии. Однако здесь философская проблема и сюжетные перипетии не слиты еще в неразъединимое целое: раскрытие «идеи» героя (часть I — «Подполье») даже обособлено композиционно от сюжетной части произведения (часть II — «По поводу мокрого снега»).

Напротив, в «Преступлении и наказании» органическое слияние социально-философской проблемы, положенной в основу романа, и всей сюжетной канвы осуществлено Достоевским с большим мастерством. Именно социально-философская проблема (о праве на преступление) определяет собой систему характеров, соотношение сюжетных линий, все развитие фабулы.

ника. Об этом, в частности, свидетельствуют цитаты из письма Достоевского к А. Милюкову от сентября 1865 г., приводимые адресатом в его «Воспоминаниях о Достоевском» («Русская старина», 1881, май, стр. 41—42; см. также: Письма, I, стр. 580 — комментарий А. Долинина). «Достоевский сообщает, — писал Милюков, — что сюжет задуманной им литературной работы «расширился и разбогател»».

[6] Д. И. Писарев. Сочинения в четырех томах, т. 4. М., 1956, стр. 351.

[7] «Современник», 1866, № 2, стр. 277.

Втиснуть многообразное содержание романа в прокрустово ложе «православного воззрения» и критики «недоконченных идей» писателю не удалось. Заключенная в романе большая жизненная правда о волчьих законах буржуазного общества оказалась неизмеримо убедительнее и долговечнее всех реакционных наслоений. Именно благодаря ей «Преступление и наказание» успешно выдержало испытание временем и заняло выдающееся, почетное место в ряду лучших образцов социального антикапиталистического романа, созданных в XIX веке мировой литературой.

Думается, сказанное достаточно характеризует всю внутреннюю сложность и, зачастую, противоречивость «Преступления и наказания», всю неравноценность отдельных его компонентов. Сказанным определяются и основные линии анализа романа в настоящей работе.

2

Важнейшим социально-политическим конфликтом в России 60-х годов еще продолжал оставаться конфликт между обездоленным крестьянством, с одной стороны, и дворянско-помещичьим классом и поддерживавшим его самодержавным строем — с другой. Но крестьянская реформа явилась значительнейшей вехой в социально-экономическом развитии страны. «19-ое февраля 1861 года знаменует собой начало новой, буржуазной, России, выраставшей из крепостнической эпохи» [8],—констатировал В. И. Ленин. «...После 61-го года развития капитализма в России пошло с такой быстротой, что в несколько десятилетий совершались превращения, занявшие в некоторых старых странах Европы целые века» [9]. Шла «быстрая, тяжелая, острая ломка всех старых «устоев» старой России...» [10]. На новый лад перестраивалась — в мучительных потрясениях — жизнь всех классов и социальных прослоек дореформенного общества. Недаром Энгельс писал в 1891 г. об «огромной социальной революции, переживаемой Россией со времени Крымской войны...»[11].

С начала 60-х годов процесс капиталистического накопления не только сильно ускоряется, но и принимает особенно паразитические, хищнические формы. С невиданной быстротой наживаются громадные богатства, золотой дождь сыплется в карманы банковских воротил, железнодорожных тузов, учредителей акционерных компаний, подрядчиков и т. д.

Капиталистический хищник, ловкий, бессовестный, алчный, не останавливающийся ни перед чем, постепенно становится характернейшей фигурой эпохи. В написанном лишь немногими годами позже (1872) «Дневнике провинциала в Петербурге» Щедрина мы читаем: ««Хищник» — вот истинный представитель нашего времени... «Хищник» проникает всюду, захватывает все места, захватывает все куски, интригует, сгорает завистью, подставляет ногу, стремится, спотыкается, встает и опять стремится...» [12].

Другой стороной процесса капиталистической перестройки страны явились — как и всюду — пролетаризация и обнищание широких народных масс, резко усилившиеся с начала 60-х годов. На противоположном полюсе фигуре хищника закономерно соответствует фигура паупера.

[8] В. И. Ленин. Сочинения, т. 17, стр. 96.
[9] Там же, стр. 95—96.
[10] Там же, т. 16, стр. 301.
[11] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XVI, ч. II, стр. 251.
[12] М. Е. Салтыков-Щедрин. Полное собрание сочинений в двадцати томах, т. X. Л., 1936, стр. 551.

Обостряется социальная дифференциация, становятся более разительными контрасты бедности и богатства, возникают невиданные ранее картины человеческих бедствий и человеческого падения.

С наибольшей наглядностью социальные контрасты, приобретшие невиданную ранее остроту, дают о себе знать в крупнейших центрах страны, в первую очередь — в столицах, Петербурге и Москве. Туда в поисках заработка устремляются тысячи и тысячи крестьян, вытесненных из деревни процессом классовой дифференциации, пополняющих собой ряды городских бедняков. После реформы 1861 г. в столицах ухудшаются условия жизни мещан, ремесленников, мелких торговцев; многие из них доходят до положения люмпен-пролетариев. И там же, в столицах, молниеносно возникают миллионные состояния «героев времени» (вроде изображенных несколько позднее Некрасовым в «Современниках»).

Неизбежным спутником социально-экономических перемен оказывается рост преступности, проституции, алкоголизма. Наглядным подтверждением этого могут служить данные моральной статистики Петербурга за 1850—1870 гг.[13]

Вопрос о падении «общественной нравственности» и мерах борьбы с ним все чаще дебатируется на страницах газет и журналов, затрагивается в художественных произведениях. «Отечественные записки» в 1865 г. дважды (№ 6 и 10) обращаются к вопросу об усилении пьянства и о необходимости противодействовать ему. В самом «Преступлении и наказании» автор устами одного из персонажей констатирует повсеместное увеличение преступности. Журнал Достоевского «Время» в 1862 г. посвящает две статьи (№ 8 и 10) росту проституции и причинам его.

Бедствия и страдания городских низов в 60-е годы, стихия первоначального капиталистического накопления, ставившая одних (пауперов) в положение «тварей дрожащих», других (преуспевших хищников) в положение «властелинов», которым «все позволено», и получили своеобразное отражение в романе Достоевского, определили его проблематику (теория Раскольникова), запечатлелись в его образах и в его стиле.

Как роман антикапиталистический, «Преступление и наказание» продолжает прогрессивную линию классической русской литературы, четко обозначившуюся уже в произведениях Пушкина и Гоголя, хотя они и были созданы на более ранней ступени общественного развития. При всех несходствах, вызванных различием в творческих замыслах и в условиях времени, нити идейной преемственности протягиваются к «кандидату в Наполеоны», идейному убийце Достоевского от пушкинского героя с «профилем Наполеона» и «душой Мефистофеля», с «сильными страстями» и «огненным воображением». И Германн и Раскольников воплощают собой (хотя по-разному) начало буржуазного индивидуализма, в равной мере осуждаемое и Пушкиным и Достоевским.

В литературоведческих исследованиях не раз проводились параллели между «Преступлением и наказанием» и такими вершинами западноевропейского социального романа, как «Отец Горио» Бальзака и «Отверженные» Гюго. Однако, как уже давно было отмечено, широкое мировое значение приобретают лишь произведения, тесными, неразрывными нитями связанные с взрастившей их почвой — с жизнью и литературой того народа, который их породил. Между тем в специальных работах по Достоевскому вопросу о связях «Преступления и наказания» с литературой и публицистикой шестидесятых годов уделялось очень мало вни-

[13] См. Карнович. Санкт-Петербург в статистическом отношении. СПб., 1860; Яхневич. Язвы Петербурга. СПб., 1886.

мания. Все сводилось по существу к указаниям на полемику Достоевского в романе с революционными демократами. Эти совершенно справедливые указания (далее мы попытаемся подкрепить их рядом новых наблюдений) касаются, однако, лишь одной стороны «Преступления и наказания» и притом стороны, объективно не являющейся главной: «антинигилистической» направленности его. Между тем «Преступление и наказание» как замечательный социальный антикапиталистический роман не возник в безвоздушном пространстве: появление его было подготовлено той в массе своей прогрессивной и демократической литературой 60-х годов, которая быстро откликнулась на новые процессы в русской жизни и предала проклятью надвигающееся царство чистогана. Видную роль в ней играли Помяловский, Левитов, Воронов, а несколько позднее — Глеб Успенский и Решетников.

Для начала и середины 60-х годов характерен широкий, все усиливающийся поток социальных очерков, фельетонов, рассказов, повестей. Эта литература, генетически связанная во многом с «физиологическими очерками» 40-х годов, но возникшая на более поздней ступени общественного развития и потому значительно шагнувшая вперед, правдиво и точно, хотя большей частью без претензий на оригинальные обобщения и широкие выводы, повествовала о жизни петербургских и московских низов, о бедняках самого различного пошиба, демонстрировала невиданные ранее низины человеческой нищеты и человеческого падения. Сюда относятся многочисленные очерки и рассказы М. Воронова (например: «Сквозь огонь, воду и медные трубы», «Грачовка», «Ад», «Тишина», «Арбузовская крепость» — все написаны в 1863—1864 гг.), А. Левитова («Крым» — 1862 г., «Грачовка» — 1862 г., «Московская тайна» — 1862 г., «Погибшее, но милое создание» — 1862 г., «Московские комнаты снебилью» — 1863 г. и др.), некоторые ранние очерки Глеба Успенского 1863—1866 гг. (например, «Ночью», «Бесприютные», «Первая квартира»). Изображение петербургских бедняков и петербургских трущоб должно было занять очень видное место в начатом, но незавершенном Помяловским (1862—1863) большом социальном романе «Брат и сестра». Фрагменты его были напечатаны уже после смерти писателя Н. Благовещенским в «Современнике» (1864 г., № 3 и 5). Как говорится в одном из набросков к роману, автор ставил себе целью «обратить внимание общества на ту массу разврата, безнадежной бедности и невежества, которая накопилась в недрах его» [14]. К этому литературному ряду примыкают вышедшие несколько позднее «Нравы Растеряевой улицы» Глеба Успенского (хотя в них изображается провинциальный, а не столичный город), «Где лучше» Решетникова, а также писания многих второразрядных и третьеразрядных литераторов. Среди них можно назвать ряд очерков П. Горского 1862—1864 гг. с характерными названиями и подзаголовками: «В больнице и на морозе (Из записок Страстотерпцева)», «День на барже, ночь на квартире (Из записок голодного человека)», «Бедные жильцы (физиологический очерк)», «Бездольный (быль)» и др. Своеобразным «венцом», «фундаментальным завершением» литературы 1860-х годов о столичных бедняках и столичных вертепах должны были, по замыслу автора, стать небезызвестные «Петербургские трущобы» Крестовского, печатавшиеся в «Отечественных записках» в 1864—1867 гг. При всех недостатках романа, в котором натуралистические описания сочетаются — на манер «Парижских тайн» — с неправдоподобной уголовно-авантюрной интригой, нельзя отрицать, что в нем есть и много жиз-

---

[14] Н. Г. Помяловский. Сочинения. М., 1951, стр. 485.

ненной правды. Когда роман был задуман (1862), Крестовский еще не принадлежал к лагерю реакции. Первоначально он стремился придать «Петербургским трущобам» острую социальную направленность. И в окончательном тексте романа мы читаем: «Нищета и пролетариат суть сами по себе преступление целого общества, виновного в таком строе своей общественной жизни, который может порождать эти горькие явления» (ч. 5, гл. XXXIX) [15].

Журналы Достоевского «Время» и «Эпоха» охотно помещали произведения подобного рода. На их страницах печатались очерки Левитова и Воронова, глава «Ерши» из «Петербургских трущоб» Крестовского, ряд очерков Горского и т. д. Очень характерен отзыв Достоевского о довольно низкокачественной литературной продукции Горского. Указав в письме к брату от 20 марта 1864 г., что ему понравился помещенный в «Эпохе» (№ 1—2 за 1864 г.) очерк Горского «В больнице и на морозе», писатель спешит пояснить: «Это совсем не литература, и с этой точки глупо рассматривать, а просто *факты* и полезные» [16].

Рассматриваемые произведения были действительно неоднородны и неравноценны — и в идейном и в художественном отношении. Но общим для них было стремление довести до общественного сознания поражавшие воображение «факты» — из сравнительно немногочисленных (какими они были в 40-е годы) ставшие массовыми, широко распространенными: возникновение большой, все увеличивавшейся прослойки отверженных большого города; бросавшийся в глаза рост обнищания трудящихся, рост бездомности, проституции, пьянства, преступности. В основе всего этого лежал (как и в других странах) вызванный быстрым развитием капитализма разрыв старых общественных связей, перестройка всех социально-экономических отношений.

Персонажи всех этих очерков, рассказов, фельетонов, повестей — городские бедняки разного рода, «бесконечный ряд лиц, сокрушенных безвыходным горем своей жизни» (Левитов — «Иван Сизой изображает, вместе с московскими нравами, самого себя» [17]), «поскребки человечества» (Воронов — «Сквозь огонь, воду и медные трубы» [18]): опустившиеся на дно ремесленники и мастеровые, чиновники и интеллигенты, разорившиеся купцы и дворяне, нищие и т. д.

Композиционным стержнем ряда произведений служит описание улицы (часто окраинной) или переулка, где протекает жизнь городской мелкоты: «Грачовка» Воронова, «Грачовка» Левитова, «Растеряева улица» Гл. Успенского и т. д. В «Петербургских трущобах» Крестовского подробно описаны Сенная, Таиров переулок, Разъезжая, Чернышов переулок. Сюда же можно отнести, например, и повесть «Глухая улица» Бабикова, печатавшуюся в журнале Достоевского «Эпоха» (№ 10—12 за 1864 г.).

Косвенным свидетельством того, сколь распространенными к середине шестидесятых годов стали описания отдельных столичных улиц, переулков — как своеобразный вид «трущобного жанра» — может служить следующее место из «Петербургских трущоб» Крестовского. Литератор спрашивает: «А ты читала мой «Переулок»?.. ты прочти; это диккенсовская вещь, право. Все в восторг приходят...» (ч. 3, гл. XXIX) [19].

---

[15] В. В. Крестовский. Петербургские трущобы, т. III. М., «Academia», 1937, стр. 193

[16] Письма, I, стр. 352.

[17] «Московские норы и трущобы», т. II. СПб., 1866, стр. 3.

[18] Там же, т. I. СПб., 1866, стр. 5.

[19] В. В. Крестовский. Указ. соч., т. I. М.—Л., 1935, стр. 617.

В художественном воспроизведении столичного переулка или улицы выработался определенный канон. Так, Грачовка (улица у Цветного бульвара в Москве) изображена Вороновым как «большая, большая могила, до верху наваленная живыми трупами, заеденными бедностью, развратом», как «усыпальница всевозможных бедняков». Воздух здесь насыщен бранью, проклятьями, пьяными криками. Комедиант-шарманщик потешает прохожих. «На каждой сотне шагов вы непременно встретите полсотни кабаков, пивных лавок, ренсковых погребов и тому подобных учреждений»[20]. Среди прохожих то и дело попадаются проститутки, пьяные.

Основа ряда других очерков — изображение трактира, кабака. Таковы «Ад» и «Тишина» Воронова, «Крым» Левитова, «Ерши» Крестовского (очерк вошел потом в «Петербургские трущобы»). В «Глухой улице» Бабикова видное место занимает описание трактира «Амстердам». Вот что по Левитову представляет собой, например, трактир «Крым». Это зловонное «подземелье» с «маленькими, грязными оконцами» и закопченным потолком. Здесь стоит «удушливый чад». При свете «тусклых свечей» тут не утихает многоголосый «рев», «оргия», прерываемая пьяными драками.

Материал многих рассказов и очерков сконцентрирован вокруг описания жилищ бедняков — всевозможных комнат, конур, углов, сдаваемых в наем квартирными хозяйками. Здесь следует упомянуть об очерках Глеба Успенского «Ночью» и «№ 24 и его обитатели», об «Арбузовской крепости» Воронова, «Бедных жильцах» Горского, «Московских комнатах снебилью» Левитова. Сюда же можно отнести и описание меблированных комнат майора Спицы в «Петербургских трущобах».

В центре таких очерков — будничные драмы, порождаемые нищетой, болезнями, пьянством; детали повседневного существования семейств, ютящихся в одной комнате, в чуланах, клетках — и отделенных друг от друга только тонкими перегородками («Арбузовская крепость», «Бедные жильцы»).

Мы потому останавливаемся на этом так подробно, что аналогичные описания — и столичных улиц, и столичных кабаков, и столичных конур и комнат, нанимаемых у квартирохозяек,— существенный и необходимый, хотя и отодвинутый на задний план, композиционный элемент «Преступления и наказания».

Один из постоянных персонажей рассматриваемой нами литературы — проститутка. Часто это швея, которую обстоятельства заставили торговать собой. В «Петербургских трущобах» неизбежность проституции для одинокой необеспеченной женщины иллюстрируется сюжетной историей Маши Поветиной: тут, как и в сюжетной истории героини «Преступления и наказания», и жизнь в сдаваемых съемщицей комнатах, и попытка шитья, и неизбежное падение в грязь при участии профессиональной торговки живым товаром. Как и Соня Мармеладова, Маша Поветина — «добродетельная» проститутка. В «Глухой улице» Бабикова («Эпоха», 1864, № 10—12) аналогичную роль играет Софья Семеновна Рогова, которую тяжелые обстоятельства (хотя и другие, чем определившие судьбу Софьи Семеновны Мармеладовой) заставили торговать собой. Она подруга и добрый гений заблудшего, морально неустойчивого юноши Александра Кречетова, становящегося в финале романа убийцей.

На страницах очерков и рассказов 60-х годов встречается и предшест-

[20] «Московские норы и трущобы», т. I, стр. 66—67.

венник отца Сонечки — дошедший до последней степени нищеты и падения чиновник-пьянчуга, оставшийся без места и ютящийся в углу. Такова фигура рассказчика в очерке Горского «День на барже, ночь на квартире» («Время», 1862, № 12). Близок к нему и Страстотерпцев — «отрепанный, голодный чиновничишка, ночующий в канавах, продающий единственное белье, чтоб перекусить что-нибудь» — из понравившегося Достоевскому очерка того же автора «В больнице и на морозе» («Эпоха», 1864, № 1—2).

В качестве персонажей второго плана в очерках иногда появляются социальные хищники и паразиты, для которых бедняки служат жертвами. Такова фигура ростовщика (мелкий «процентщик» Назар Назарович в «Грачовке» Воронова; титулярная советница Маслова, принимающая в заклад всякую рухлядь бедняков в «Аркадском семействе» Левитова; ростовщик Морденко в «Петербургских трущобах»). Такова фигура дворянина-развратника, совратителя молодых девушек, покупателя живого товара (князь Шадурский в «Петербургских трущобах», явно напоминающий Свидригайлова; князь в «Погибшем, но милом создании» Левитова; полковник Кочетищев в «Аркадском семействе» того же автора; виновник гибели Татьяны в «Первой квартире» Глеба Успенского).

На авансцене ряда очерков и рассказов в качестве важнейшей фигуры (иногда в роли alter ego автора) выступает бедняк — интеллигент, попавший на дно из-за отсутствия работы или из-за несчастного стечения обстоятельств. В некоторых случаях это студент, исключенный из университета. В уста подобного персонажа порой вкладывается целая «философия нищеты» (впрочем, довольно неопределенная) — то меланхолическая, то негодующая. В основе ее — столь характерное впоследствии для Раскольникова ощущение бесперспективности, трагического жизненного тупика, из которого нет выхода.

В очерке «Бесприютные» Глеба Успенского (часть II — «Темный труд») выведен страдающий от голода и холода, одетый в рубище студент Черепков, снимающий каморку у квартирной хозяйки. «Тоска и неопределенные, сумбурные думы одолевали всё его существо... Кругом была смерть или, по крайней мере, медленное замерзание... некуда было бежать, нечего искать» [21]. Черепков в конце концов продает себя старой вдове — полковнице.

В центре другого очерка Глеба Успенского («Петербургские очерки», I — «№ 24 и его обитатели.— Шалопай») юноша-идеалист Баранов, приехавший в столицу из провинции в поисках «высокого и прекрасного» и оказавшийся без гроша. «Гложет что-то внутри его: гложет упорно и безостановочно. Глубокая, грустная дума и над самим собою и не менее глубокая пустота... измочаливают бедного юношу дотла» [22].

В ряде очерков Левитова повествование ведется от имени бывшего студента Ивана Сизого, исключенного из университета и ставшего люмпен-пролетарием. Его речь рассказчика изобилует лирическими отступлениями (за переживаниями и высказываниями Сизого стоит, конечно, сам Левитов).

«Я пришел в «Крым» (кабак.— *Ф. Е.*) с той целью,— говорит Сизой — Левитов,— чтобы смотреть целую ночь многоразличные виды нашего русского горя, чтобы, смотря на эти виды, провесть всю ночь в болезненном нытье сердца, не могущего не сочувствовать сценам людского

---

[21] Г. И. Успенский. Полное собрание сочинений, т. I. М., 1952, стр. 292—293

[22] Там же, стр. 553—554.

падения,—чтобы скоротать эту ночь, молчаливо беснуясь больною душой, которая видит, что и она также гибнет, как гибнет здесь столько народа» [23].

Но Сизой не только скорбит. Иногда в его речи слышатся более активные нотки — негодования и протеста. Отщепенец Сизой заявляет: «Фразу об изгнании из общества можно перевернуть таким образом: я сам изгоню от себя общество, которое намеревается изгнать меня, потому что не кто другой как только одни впечатления, навеянные на меня картинами этого общества, доставили мне честь пьянствовать... в этом бездонном омуте» [24].

В очерках Воронова в качестве alter ego автора выступает бывший студент Клещов, прошедший «сквозь огонь, воду и медные трубы» (так называется вступительный очерк сборника 1866 г.). Автор сам относится к типу «российского мизерабля» [25], который стоит в центре его писаний. Жизнь, говорит Клещов, поставила перед ним дилемму: «Или сожмись до последней крайности... подави в себе все, скорчись, съежись, умались донельзя и нищенски живи где-нибудь в темной трущобе... или роскошно умри с голоду в виду этих, не признающих тебя, широких, веселых улиц, тенистых бульваров и светлых красивых зданий, в виду этих тысяч ликующих, вечно довольных и праздных лиц» [26].

И в рассуждениях Клещова иногда пробиваются мотивы энергичного протеста, даже борьбы: «Забились мы в какой-то заколдованный круг, да и боимся шагнуть за черту! Тяжело наше горе, потому что плохи мы сами! И долго, долго будет поедать нас это великое зло, если мы сами будем равнодушны к нему, если мы сами твердо не пожелаем иметь то, без чего мы теперь позорно умираем» [27].

Гораздо более определенны устремления другого интеллигентного паупера — Петра Потесина, героя романа «Брат и сестра» Помяловского. Попав после ряда неудач на дно, Потесин, под влиянием полученных им жизненных уроков, горько сожалеет о том, что до сих пор «отвращение к подлости держало его в черном теле». Он заявляет своему собеседнику, что когда-нибудь украдет, «но не пустяки какие-нибудь, а двести, пятьсот тысяч». «Глупее я их, что ли?». «Тогда честные люди будут моими приятелями,— говорит он,— литераторов своих заведу, художников, школы устрою, кутить буду». Ограбление кого-нибудь из богачей, вроде известного откупщика Кокорева, по мнению Потесина, вполне правомерно: «Ведь у них у самих краденое, чужое, а не свое... Капиталы лежат в их сундуках, а ведь это не им принадлежащая собственность. Она ничья. Кто завладел, тот и владей» [28].

Перед смертью Потесин снова корит себя за то, что «даром, без нужды, без пользы честен был»... «не жил я, а жить больше не придется... Бесполезная честность — какая это аномалия житейская!» «Одною прямою честностью, одними обличениями в обществе ничего не поделаешь... с подлецами подличать следует» [29]. По свидетельству друга Помяловского Н. Благовещенского, писатель ставил себе целью в романе «Брат и сестра» «представить, каким образом от влияния нашего обществен-

---

[23] «Московские норы и трущобы», т. II, стр. 133.
[24] Там же, стр. 116.
[25] Там же, т. I, стр. 66.
[26] Там же, стр. 65.
[27] Там же, стр. 131.
[28] Н. Г. Помяловский. Сочинения, стр. 540—541.
[29] Там же, стр. 544, 545, 547.

ного быта подленькие мысли незаметно прокрадывались в честные души его героев» [30].

Петра Потесина в известном смысле можно считать уже литературным предшественником Родиона Раскольникова, его рассуждения уже кое-чем непосредственно предваряют душевную драму героя «Преступления и наказания».

* * *

На волне этой литературы очерков, рассказов, повестей о жизни городских бедняков и возникает «Преступление и наказание». Особенно тесно к ней примыкал, очевидно, первоначальный замысел «Пьяненьких», в котором, судя по письму Достоевского к Краевскому, нраво- и бытописательный элемент должен был играть главную роль.

Проводя параллели между романом Достоевского и этой литературой, мы, конечно, имеем в виду не «заимствования», а элементы общности, обусловленные единством самого объекта изображения (жизнь городских низов в середине 60-х годов). То обстоятельство, что в произведениях Помяловского, Левитова, Воронова и других уже смутно намечались, вызревали некоторые образы и ситуации будущего «Преступления и наказания», может только лишний раз свидетельствовать о реалистической типичности этих последних.

Но на место разрозненных фрагментарных зарисовок, часто являвшихся лишь натуралистическим воспроизведением виденного и слышанного, Достоевский поставил широкий социальный роман со сложной проблематикой. По масштабу замысла, широте охвата, художественной фактуре выполнения «Преступление и наказание», конечно, несоизмеримо с названными социальными очерками и рассказами 60-х годов. «Преступление и наказание» — первое в русской классической литературе произведение большой эпической формы, в котором сделана попытка подытожить, обобщить новые явления русской (городской) жизни, связанные с победоносным шествием капитализма. Поэтика бытописательного рассказа и очерка шестидесятых годов оказалась в нем преодоленной — оттесненной на задний план. Социальная проблематика в «Преступлении и наказании» переплетается с проблематикой этико-философской. В лучшем из своих творений Достоевский сумел поставить и пытался решить важнейшие, «извечные», самые общие вопросы человеческого поведения, общественного бытия и сознания. По глубине и силе постановки этих вопросов «Преступление и наказание» перекликается с величайшими созданиями русской и мировой литературы XIX века, и с этой общеидеологической точки зрения сопоставление романа Достоевского с довольно незатейливыми рассказами и очерками 60-х годов может даже показаться неправомерным. Однако с точки зрения историко-литературной не подлежит сомнению, что именно в них — как многоводная река в небольших протоках — и берет свое начало гениальное создание Достоевского.

От социальных рассказов и очерков «Преступление и наказание» отличается и той реакционной, религиозно-охранительной тенденцией, которую Достоевский стремился придать своему роману. Но в одном — самом важном — пункте они тесно соприкасаются. Это — решительное осуждение царства чистогана, критика капиталистических отношений и нравов. При всем различии исходных позиций этой критики, общая

---

[30] Н. Г. Помяловский. Сочинения, стр. 485.

антикапиталистическая направленность, пронизывающая собой «Преступление и наказание», поднимающая его на такую высоту,— и составляет, в конечном счете, основу отмеченных выше связей и совпадений между романом Достоевского и произведениями писателей-демократов 60-х годов.

3

«Преступление и наказание» — одна из самых грустных книг мировой литературы, несмотря на «торжество справедливости» в финале и «просветление» Раскольникова в эпилоге.

Подводное течение, объемлющее собой роман,— скорбная мысль Достоевского об отверженных, о лишенных места на жизненном пиру, о тяжести людских горестей и бедствий, о незаслуженно-скудной, позорно-жалкой доле человека в современном обществе, об осквернении в нем высокого и прекрасного.

В главе V первой части с присущей Достоевскому силой изображения ужасного и трагического рассказывается история зверского избиения и убийства — из одного озорства — несчастной замученной клячи (сон Раскольникова. Как воплощение незаслуженного страдания сцена эта приобретает значение емкого реалистического символа, очень многое вовлекающего в свою орбиту.

Фоном, на котором развертывается действие романа, является Петербург середины 60-х годов. Как печален этот фон! В изображении Достоевского столица — юдоль несчастий и страданий, город пауперизма, пьянства, разврата. Петербург, уже затронутый всеми язвами крупного капиталистического центра, с конурами бедняков и берлогами процентщиц, с полицейскими конторами и «увеселительными» заведениями, с домами-«ноевыми ковчегами» и Сенной,— не выходит из поля зрения читателя. Это определяет собой общий колорит произведения, накладывает на него своеобразный, неповторимый отпечаток. «Преступление и наказание» — первый роман русской классической литературы, в котором кульминационные моменты действия разыгрываются в грязных трактирах, на улице, в убогих каморках бедняков.

Достоевскому чужда манера развернутых натуралистических описаний. Его зарисовки улиц и переулков большей частью беглы, эскизны. Но, наслаиваясь одна на другую (писатель сопровождает ими все скитания Раскольникова), они в совокупности живо воспроизводят уличную жизнь 60-х годов. Иногда в романе встречаются более широкие и детализированные жанровые картинки — и тогда перед нами нечто очень напоминающее уличные очерки Левитова и Воронова. Таково, например, изображение переулков у Сенной в главе VI второй части.

«...Он (Раскольников.— *Ф. Е.*) прямо направился на Сенную. Не доходя Сенной, на мостовой, перед мелочною лавкой, стоял молодой черноволосый шарманщик и вертел какой-то весьма чувствительный романс. Он аккомпанировал стоявшей впереди его на тротуаре девушке, лет пятнадцати, одетой как барышня, в кринолине, в мантильке, в перчатках и в соломенной шляпке с огненного цвета пером; все это было старое и истасканное. Уличным, дребезжащим, но довольно приятным и сильным голосом она выпевала романс, в ожидании двухкопеечника из лавки... Миновав площадь, он попал в переулок... Тут есть большой дом, весь под распивочными и прочими съестно-выпивательными заведениями; из них поминутно выбегали женщины, одетые как ходят «по соседству» — простоволосые и в одних платьях. В двух-трех местах они толпились на тротуаре группами, преиму-

щественно у сходов в нижний этаж, куда, по двум ступенькам, можно было спускаться в разные весьма увеселительные заведения. В одном из них в эту минуту шел стук и гам на всю улицу, тренькала гитара, пели песни, и было очень весело... Подле, на мостовой, шлялся, громко ругаясь, пьяный солдат с папироской и, казалось, куда-то хотел войти, но как будто забыл куда. Один оборванец ругался с другим оборванцем, и какой-то мертвопьяный валялся поперек улицы» (V, 129—130).

Основные элементы этого описания те же, что и в «Грачовке» Воронова: шарманщик, исполняющий романс; попадающиеся на каждом шагу питейные и увеселительные заведения; оборванцы, пьяные, проститутки; брань, «стук и гам». Все это, видимо, было очень характерно в 60-х годах для уличной жизни ряда кварталов и в Петербурге и в Москве.

Типичный приют столичной бедноты — жалкая комната Мармеладовых с детским тряпьем, нищенской, убогой обстановкой и т. д. В квартирантах, живущих в «клетках», на которые разделяется квартира Амалии Липпевехзель, нетрудно признать характерных угловых жильцов и обитателей «комнат снебилью», вроде тех, о которых писали Левитов, Воронов, Крестовский, Горский и др.

Раскольников вынашивает свою мрачную теорию в «каюте», «шкафу», «гробу» — так именуется его конура. Комната Сони — низкая, неправильной формы с «желтоватыми, обшмыганными обоями» — как бы носит на себе печать ее ужасной профессии. «Я бы в вашей комнате по ночам боялся»,— замечает ей Раскольников (V, 258).

Трагедия Раскольникова завязывается в трактире (случайно услышанный разговор студента и офицера о процентщице). В трактире происходит исповедь Мармеладова, исповедь Свидригайлова. Грязь, духота, вонь, пьяные крики — необходимые признаки трактира в «Преступлении и наказании», как и в произведениях очеркистов 60-х годов. У Достоевского все в описании «увеселительных заведений» как бы противопоставлено нормальным, неизвращенным человеческим восприятиям и чувствам... «На жестяном блюдце стояли остатки ужасного бифштекса...» (V, 381). «Стояли крошеные огурцы, черные сухари и резаная кусочками рыба; все это очень дурно пахло» (V, 12). Звуки здесь — какофония: «среди хохота и взвизгов, под тоненькую фистулу разнузданного напева и под гитару кто-то отчаянно отплясывал, выбивая такт каблуками...» (V, 130). «В зале разливались песенники, звенели кларнет, скрипка и гремел турецкий барабан. Слышны были женские взвизги» (V, 377). Все, попадающее в этот мир из мира природы, кажется зловещей карикатурой, гротеском. В увеселительном «саду», где проводил свой последний вечер Свидригайлов, была всего-навсего «одна тоненькая трехлетняя елка и три кустика» (V, 405). И люди здесь — трагикомические маски: публику развлекает «пьяный мюнхенский немец вроде паяца, с красным носом, но отчего-то чрезвычайно унылый» (V, 406). «Писаришки», с которыми связался Свидригайлов в трактире, «оба были с кривыми носами: у одного нос шел криво вправо, а у другого — влево (V, 405). «Прынцессы» увеселительных заведений — «почти все с глазами подбитыми» — могут вызвать только отвращение, например, «рябая девка, лет тридцати, вся в синяках, с припухшею верхнею губой» (V, 131).

Трактирная и уличная стихия — противоестественная, нечеловеческая — вмешивается в судьбы людей «Преступления и наказания», накладывает отпечаток на их переживания и поступки.

В романе есть и иное, обобщенное изображение столицы, навеянное не переулками и Сенной, а дворцами и набережными. В поле зрения читателя на мгновение появляется Петербург — «полночных стран краса и

диво». Но под пером Достоевского величавая красота города, вознесшегося над окружающим «пышно, горделиво», его «стройный, строгий вид» приобретают совершенно неожиданные смысл и истолкование.

За три года до «Преступления и наказания» Достоевский писал в «Зимних заметках о летних впечатлениях» о Лондоне, тогдашней столице капиталистического мира: «гордый, мрачный дух... царственно проносится над исполинским городом... Ваал царит и даже не требует покорности... Бедность, страдание, ропот и отупение массы его не тревожат нисколько» (IV, 80).

У Петербурга тоже есть, оказывается, свой зловещий гений. Он отчасти сродни тому, который витает над Лондоном.

На другой день после убийства процентщицы Раскольников проходит по Николаевскому мосту. «Он ... оборотился лицом к Неве, по направлению дворца. Небо было без малейшего облачка, а вода почти голубая, что на Неве так редко бывает. Купол собора, который ни с какой точки не обрисовывается лучше, как смотря на него отсюда, с моста, не доходя шагов двадцать до часовни, так и сиял, и сквозь чистый воздух можно было отчетливо разглядеть даже каждое его украшение... Случалось ему, может быть, раз сто останавливаться именно на этом же самом месте, пристально вглядываться в эту действительно великолепную панораму и каждый раз почти удивляться одному неясному и неразрешимому своему впечатлению. Необъяснимым холодом веяло на него всегда от этой великолепной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина... Дивился он каждый раз своему угрюмому и загадочному впечатлению и откладывал разгадку его, не доверяя себе, в будущее. Теперь вдруг резко вспомнил он и про эти прежние свои вопросы и недоумения, и показалось ему, что не нечаянно он вспомнил теперь про них» (V, 95—96).

В этом обобщенном описании Петербург предстает жестокой, враждебной людям силой — чуть ли не самостоятельным персонажем произведения, виновником разыгрывающихся в нем драм. «Редко где найдется столько мрачных, резких и странных влияний на душу человека, как в Петербурге» (V, 379),— заявляет Достоевский устами Свидригайлова.

В последней фразе предыдущей цитаты содержится какой-то неясный намек, не разъясненный до конца в последующем тексте. Думается, этот намек может означать только следующее: потому не нечаянно вспомнил Раскольников на следующий день после убийства об «угрюмом и загадочном» впечатлении, производимом панорамой столицы, что именно «немой и глухой дух» Петербурга заронил в его душу те «мрачные, резкие и странные влияния», которые породили и «идею» его и его преступление.

* * *

Встреча с проститутками в переулке у Сенной наводит Раскольникова на размышления о том, как обесценена и обессмыслена человеческая жизнь, какой ужасной, позорной ценой приходится платить за нее. Жизнь проституток напоминает Раскольникову существование «на аршине пространства», на которое соглашается приговоренный к казни за час до нее — существование «на такой узенькой площадке, чтобы только две ноги можно было поставить,— а кругом будут пропасти, океан, вечный мрак, вечное уединение и вечная буря... Как бы ни жить,— только жить!.. Экая правда! Господи, какая правда! Подлец человек!.. И подлец тот, кто его за это подлецом называет,— прибавил он через минуту» (V, 131).

Уйдя от Мармеладовых, Раскольников с горечью замечает про себя: «Ай да Соня! Какой колодезь, однако ж, сумели выкопать! и пользуются!

Вот ведь пользуются же! И привыкли. Поплакали, и привыкли. Ко всему-то подлец-человек привыкает» (V, 25).

Трагическая судьба Сони и тех, для кого она пожертвовала собой, вовсе не исключение: «Сонечка, Сонечка Мармеладова, вечная Сонечка, пока мир стоит!» (V, 39).

За всеми этими раздумьями Раскольникова стоит, конечно, сам Достоевский. Мысль о чудовищном извращении и величайшем оскудении человеческой жизни, которая для очень многих стала существованием «на аршине пространства» и грозит превратить человека в «подлеца», о позорных, унизительных условиях, на которых приходится принимать ее,— проходит через весь роман.

Что же является, в конечном счете, причиной страданий и падений отверженных и обездоленных? На этот вопрос отвечает Мармеладов, рассказывая Раскольникову, как его дочь стала проституткой: «...Много ли может, по-вашему, бедная, но честная девица честным трудом заработать?.. Пятнадцать копеек в день, сударь, не заработает, если честна и не имеет особых талантов, да и то рук не покладая работавши!» (V, 17).

Сколь многое значат в судьбах персонажей романа деньги! И даже не тысячи (вроде тех, которые Раскольников рассчитывает найти у процентщицы или которыми Марфа Петровна Свидригайлова выкупает из тюрьмы своего будущего мужа), а мелкие, незначительные суммы — рубли и копейки.

Соответствующие эпизоды потому производят такое впечатление на читателя, что в этих жалких копейках и рублях заключено слишком многое. Они оказываются для бедняков ценой бесчестья и позора, выражением благороднейших чувств и высшего самопожертвования, поворотным пунктом на жизненном пути: шесть рублей аванса за перевод, обеспечивающие «благополучие» Разумихина; горсть медяков (сдача с единственного рубля), незаметно оставленных Раскольниковым на окне в комнате Мармеладовых, тридцать рублей, за которые Соня продала себя, и тридцать копеек («последние»), молча вынесенные ею на похмелье отцу; денежный перевод в тридцать пять рублей на имя Раскольникова — результат величайших жертв и усилий его матери и сестры; одиннадцать с полтиной, которые чудом «сколотили» Соня и Катерина Ивановна «на обмундировку» Мармеладову; два «билетика» за кольцо — подарок Дуни, полученные Раскольниковым от процентщицы в первый приход к ней...

Подобно Гюго — автору «Отверженных», Достоевский стремится в романе «восстановить» тех париев современного ему общества, которые являются наиболее очевидными жертвами собственнического, антагонистического строя: бедняка, доведенного до последней степени нищеты и социальной деградации (Мармеладов); женщину, вынужденную торговать собой (Соня); несчастных, обездоленных детей (дети Катерины Ивановны). В истории Мармеладовых все эти три идейно-сюжетные линии сплетаются воедино.

Рассказ Мармеладова о себе в грязном трактире, перебиваемый издевательскими окриками и смехом окружающих, принадлежит к числу самых волнующих страниц мировой литературы. Это потрясающая исповедь «погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств» (XIII, 526) — вопль о прощении и помощи.

Горький пьяница, пропивающий чулки жены, из-за своего порока теряющий службу, вынужденный быть пассивным наблюдателем того, как дочь его становится проституткой — Мармеладов дошел до последней ступени человеческого падения. «Нас обкрадывал да в кабак носил, ихнюю (детей.— *Ф. Е.*) и мою жизнь в кабаке извел!» — говорит о нем в порыве

отчаяния Катерина Ивановна. Но самый порок его объясняется в конечном счете безмерностью его несчастий, тем невыносимым сознанием обездоленности и приниженности, которое приносит с собой нищета. «Милостивый государь,— начал он почти с торжественностию,— бедность — не порок, это истина... Но нищета, милостивый государь, нищета — порок-с. В бедности вы еще сохраняете свое благородство врожденных чувств, в нищете же никогда и никто. За нищету даже и не палкой выгоняют, а метлой выметают из компании человеческой, чтобы тем оскорбительнее было; и справедливо, ибо в нищете я первый сам готов оскорблять себя. И отсюда питейное!» (V, 13). «Для того и пью, что в питии сем сострадания и чувства ищу. Не веселья, а единой скорби ищу... Пью, ибо сугубо страдать хочу» (V, 15).

Мармеладов — человек, которому и в прямом и в переносном смысле — некуда пойти. Отчаянием человека-одиночки, ставшего отщепенцем, парием, проникнута его жалоба: «...ведь надобно же, чтоб у всякого человека было хоть одно такое место, где бы и его пожалели!.. Понимаете ли, понимаете ли вы, милостивый государь, что значит, когда уже некуда больше идти? Нет! Этого вы еще не понимаете» (V, 15—16). Он переступил ту последнюю грань, за которой персонажи Достоевского начинают бравировать своими пороками и своим унижением, намеренно выставляя их на показ перед окружающими. Такая бессильная бравада падшего, отверженного явственно слышится порой в его речах за полуштофом. Но Мармеладова не оставляет сознание великой вины перед женой и дочерью. И в падении он сохранил лучшие человеческие порывы, способность сильно чувствовать, ему не изменила «естественная деликатность и чуткость глубоко-нежного характера» [31]. Последнее душевное движение его перед смертью — мольба к жене и дочери о прощении.

Противоречивые чувства, волнующие Мармеладова, нашли тонкое отражение в некоторых чертах его портрета, являющегося одним из замечательных достижений Достоевского-портретиста («что-то было в нем очень странное; во взгляде его светилась как будто даже восторженность,— пожалуй, был и смысл и ум,— но в то же время мелькало как будто и безумие... он был в беспокойстве, ерошил волосы и подпирал иногда, в тоске, обеими руками голову...» (V, 12—13).

В отличие от своего отца, Соня Мармеладова если и виновата перед кем-нибудь, то только перед самой собой. «Ты тоже переступила... смогла переступить,— заявляет ей Раскольников.— Ты на себя руки наложила, ты загубила жизнь... *свою*» (V, 268).

Что в фигуре Сони находит выражение религиозно-охранительная тенденция романа, не нуждается в доказательствах (на этом мы подробно остановимся далее — в главе V). Однако образ Сони — если оставить в стороне ее роль проповедницы «православного воззрения» — заключает в себе и большое реалистическое содержание. Судьба Сони как жертвы мерзостей и уродств собственнического строя, при котором женщина становится объектом узаконенной и регламентированной купли-продажи, приобретает широкое, обобщающее значение [32]. «Я не тебе поклонился, а всему страданию человеческому поклонился»,— говорит ей Раскольников (V, 262).

Соня воплощает собой этический идеал Достоевского. Все в ее образе должно говорить о величии нравственного подвига, о «ненасытимом» сострадании к людям, о силе души, всем пожертвовавшей для других.

---

[31] Д. И. Писарев. Сочинения в четырех томах, т. 4, стр. 328.

[32] См. об этом: Б. С. Рюриков. Послесловие к отдельному изданию «Преступления и наказания». М., 1955, стр. 541.

Горькая участь и великая душевная сила Сони запечатлены и в ее внешнем облике, напоминающем подвижниц, мучениц: «Бледное, худое и неправильное угловатое лицо... тихие, ясные глаза».

Достоевский любил контрастно оттенять трагическое, ставя его рядом с пошлым, будничным, смешным. К этому методу контрастного оттенения он неоднократно прибегает, изображая Соню.

Умирает Мармеладов. Случайно оповещенная об этом на улице, Соня присутствует при смерти отца в костюме уличной проститутки. Наряд ее («шелковое, неприличное здесь, цветное платье с длиннейшим и смешным хвостом... необъятный кринолин, загородивший всю дверь... смешная соломенная круглая шляпка с ярким огненного цвета пером» — V, 151—152), позорный и нелепый, особенно в такую минуту, заставляет с особой силой почувствовать всю трагичность судьбы его обладательницы.

Трагизм существования отверженных большого города воплощен и в образах Катерины Ивановны и ее детей. Тема безвинных «страданий деточек» и протеста против них во имя справедливости и человечности, играющая такую важную роль в проблематике «Братьев Карамазовых», вырисовывается уже в «Преступлении и наказании». Вспомним главу VII второй части. Священник, причастив Мармеладова, обращается к Катерине Ивановне и пытается утешить ее.

« — А куда я этих-то дену? — резко и раздражительно перебила она, указывая на малюток.

— Бог милостив; надейтесь на помощь всевышнего,— начал было священник.

— Э-эх! Милостив, да не до нас!» (V, 152).

Незабываема сцена, в которой обезумевшая от горя Катерина Ивановна заставляет детей петь и плясать на улице для увеселения публики. Что для некоторых детей Петербурга подобное занятие было привычным промыслом, косвенно свидетельствует другое место романа: во время исповеди Мармеладова в трактире «раздались у входа звуки нанятой шарманки и детский надтреснутый семилетний голосок, певший «Хуторок»» (V, 19).

« — С Полечкой, наверно, то же самое будет (что и с Соней.— *Ф. Е.*)»,— резонно замечает Раскольников (V, 261).

За Мармеладовыми на заднем плане «Преступления и наказания» стоит ряд эпизодических, третьестепенных фигур, варьирующих все ту же тему о горькой доле париев столицы: женщина из простонародья, на глазах у Раскольникова бросающаяся в канал; Дуклида и ее рябая подруга из «увеселительного заведения»; опоенная и опозоренная девушка с Конногвардейского бульвара и т. д.

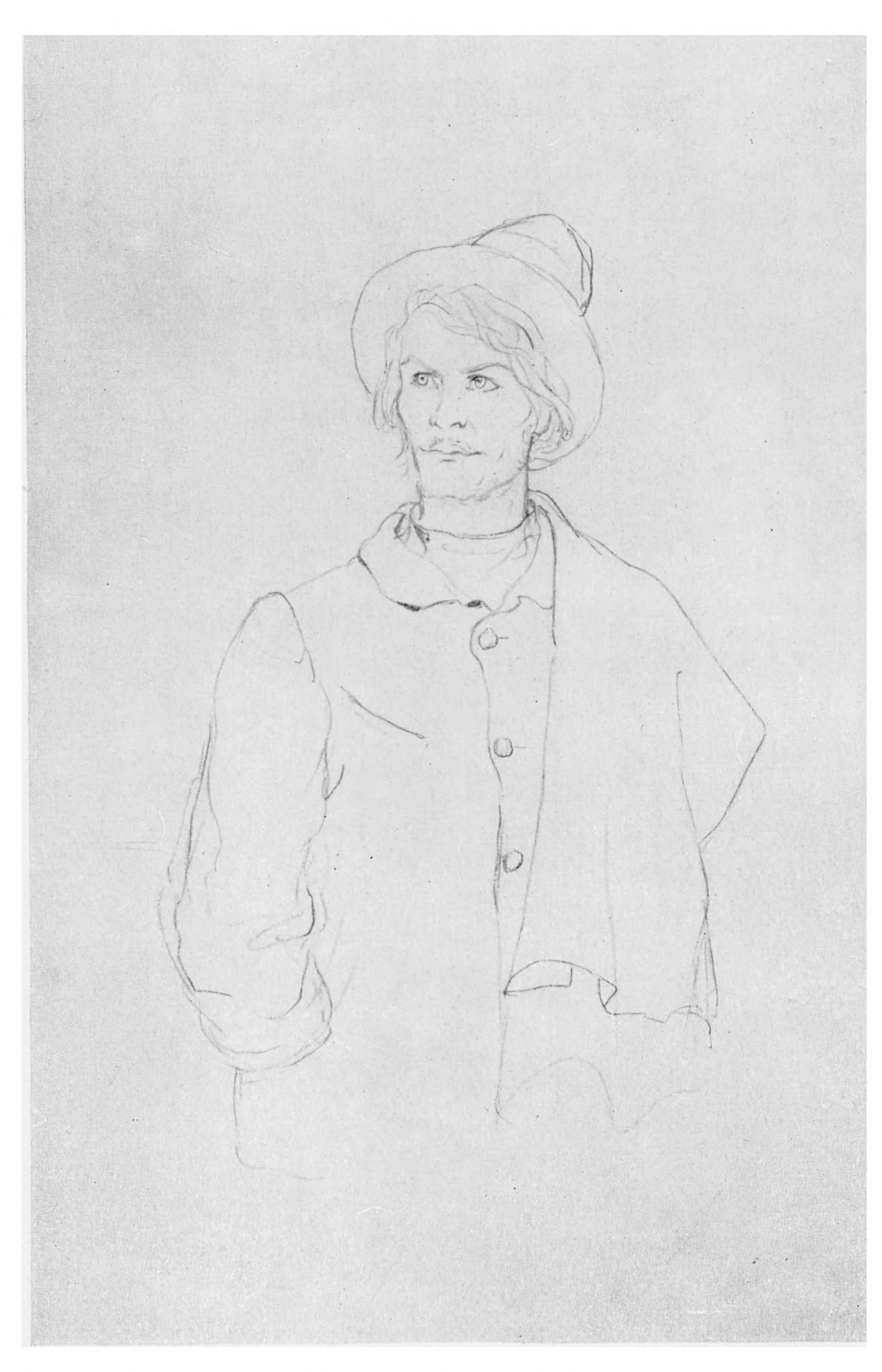
* * *

На противоположном социальном полюсе романа — фигуры Лужина и Свидригайлова. Это — хищники и общественные паразиты, обидчики и мучители таких, как Сонечка и Дунечка.

При создании этих образов у Достоевского на первом плане были, вероятно, критерии морально-психологические. Как мы попытаемся показать дальше, и Лужин и Свидригайлов явственно соотнесены с Раскольниковым и его «идеей» — именно в плане этико-философском. И все же это яркие, незабываемые социальные типы: психологическое и этическое в них в конечном счете коренится в социальном, приведено в соответствие с ним.

Свидригайлов — моральное чудовище, человек, лишенный нравственных ориентиров, крайнее выражение цинизма. В то же время Свидригайлов — типичный пореформенный барин-дворянин, вернувшийся, благода-

П. М. Боклевский.— Иллюстрация к роману «Преступление и наказание». Алёна Ивановна



П. М. Боклевский.— Иллюстрация к роману «Преступление и наказание».
Разумихин

ря женитьбе на Марфе Петровне, к обеспеченной, паразитической жизни помещика. Он представляет пороки своего сословия, после реформы 1861 г. быстро деградировавшего, показавшего свою общественную ненужность.

Прототипом для Свидригайлова послужил заключенный омской каторжной тюрьмы Аристов [33]. В «Записках из Мертвого дома» он назван «нравственным Квазимодо». Характернейшая черта Аристова — «неутолимая жажда наигрубейших самых зверских телесных наслаждений... за удовлетворение самого малейшего и прихотливейшего из этих наслаждений он способен был хладнокровнейшим образом убить, зарезать» (III, 368).

В романе черты прототипа стали социально детерминированными. Свидригайлов сам называет себя «белоручкой». Причина его внутренней опустошенности в последнем счете — праздность, барское безделие, неспособность чем-нибудь заняться. «Верите ли, хотя бы что-нибудь было; ну помещиком быть, ну отцом, ну уланом, фотографом, журналистом... н-ничего, никакой специальности! Иногда даже скучно» (V, 381—382). Свидригайлов когда-то служил в уланах, он обладатель поместья, у него есть дети — но он не сумел стать ни уланом, ни помещиком, ни даже настоящим отцом. В записных книжках к «Преступлению и наказанию» о нем говорится: « NB — не занятой человек, всю жизнь ленился, ничего не делал... Безо всякого угрызения совести рассказывает, как во время помещичьего права он двух засек и пользовался невинностями» [34]. В романе Свидригайлов — виновник смерти дворового человека Филиппа: к самоубийству того побудила «беспрерывная система гонений и взысканий барина». В романе говорится и о том, что Марфа Петровна разрешала ему «приглянуть... на сенных девушек»; вскользь сообщается и печальная история одной из них — Параши.

В обрисовке своего персонажа Достоевский, однако, далек от трафарета: развратный помещик-изверг. Его Свидригайлов совсем не похож на мелодраматического злодея. Он субъект хоть и беспутный, давно опустившийся внутренне, в прошлом — завсегдатай петербургских притонов, шулер, сиделец долговой тюрьмы,— но не лишен и некоторой внешней привлекательности. В его поведении, в его обращении с деньгами сказывается известная широта натуры. Он умен; в его небрежно-иронических речах сквозит иногда глубина и наблюдательность: недаром Достоевский вкладывает порой в его уста и некоторые свои собственные мнения (о Мадонне Рафаэля, о Петербурге). Свидригайлов человек уживчивый, «складной»: «...я не надоедлив; и с шулерами уживался, и князю Свирбею, моему дальнему родственнику и вельможе, не надоел... и с Марфой Петровной семь лет безвыездно прожил, и в доме Вяземского на Сенной в старину ночевывал...» (V, 238).

Но сумевших раскусить Свидригайлова все это не только не привлекает к нему, а напротив — внушает ужас — по контрасту с его скрытой внутренней сущностью. Она заключается в атрофии нравственного чувства, в подвластности хищным, зверским инстинктам. Способность «переступать», которую тщетно пытается выработать в себе Раскольников, стала у Свидригайлова чем-то привычным, почти незамечаемым. В записных книжках к роману обо всем этом говорится так: «...чрезвычайно согласен и уживчив. Весьма снисходителен. Холоден как будто бы, но и ужасен. *Не знает* что *делать*... NB. Главное — Свидригайлов знает за собой таинственные ужа-

---

[33] Это указано А. Г. Достоевской.— См. Л. Гроссман. Семинарий по Достоевскому. ГИЗ, 1923, стр. 69.— Аристовым Свидригайлов часто именуется в записных книжках к роману.

[34] Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание». Неизданные материалы. Подготовил к печати И. Гливенко. М.— Л., 1931, стр. 173, 175.

сы, которых никому не рассказывает, но в которых проговаривается фактами: это судорожных, звериных потребностей терзать и убивать, холоднострастен. Зверь. Тигр» [35].

Контраст между внешним и глубоко потаенным внутренним замечательно передан в портрете Свидригайлова: «Это было какое-то странное лицо, похожее как бы на маску: белое, румяное, с румяными, алыми губами, с светлобелокурою бородой и с довольно еще густыми белокурыми волосами. Глаза были как-то слишком голубые, а взгляд их как-то слишком тяжел и неподвижен. Что-то было ужасно неприятное в этом красивом и чрезвычайно моложавом, судя по летам, лице». Этот портрет — маска не только по яркости и однотонности красок: обманчивое благообразие прикрывает, маскирует в нем скрытые от поверхностного взора низменные инстинкты и страсти. Кое-что в этом изображении (особенно глаза) прямо напоминает зверя, тигра.

Мерилом внутренней опустошенности старого циника может служить то, как ему представляется вечность: в виде «закоптелой комнатки», вроде деревенской бани, с пауками по углам. В ответ на протестующую реплику Раскольникова, Свидригайлов заявляет, что «это и есть справедливое, и, знаете, я бы так непременно нарочно сделал» (V, 235).

Разнузданность Свидригайлова, его цинизм, отсутствие у него сдерживающих начал преломлены в его речевой манере как развязность стиля, как недостаточность логической и синтаксической координации между отдельными элементами речи. Речь Свидригайлова изобилует сниженно-ироническими оборотами и интонациями; в ней много коротеньких фраз, связанных между собой недостаточно, небрежно: «Третий день ведь с л о н я ю с ь»; «Эвона в какую литературу з а е х а л и»; «Целая компания нас была, наиприличнейшая, лет восемь назад; п р о в о д и л и в р е м я; и все, знаете, люди с манерами»; «А все-таки посадили было меня тогда в тюрьму, г р е ч о н к а один нежинский»; «А тут еще город! То есть как это он с о ч и н и л с я у нас, скажите пожалуйста»; «Тут у нас случилась одна девушка, Параша, черноокая Параша, которую только что привезли из другой деревни, сенная девушка, и которую я еще никогда не видывал,— хорошенькая очень, но глупа до невероятности: в слезы, подняла вой на весь двор, и вышел скандал»; «Право, я много здесь не примечал, лет восемь-то назад, когда тут в а л а н д а л с я».

Свидригайлов — прежде всего сладострастник, развратник. Единственное, что занимает его, позволяет ему не скучать,— это женщины: «... Я сюда больше насчет женщин поскорее приехал... В этом разврате, по крайней мере, есть нечто постоянное... нечто всегдашним разожженным угольком в крови пребывающее... Согласитесь сами, разве не занятие в своем роде?...» (V, 382). Брак его с Марфой Петровной — не более как акт купли-продажи. Как он сам сообщает, она «выкупила» его из тюрьмы за «тридцать тысяч сребренников». Смерть Марфы Петровны — дело его рук, как и смерть лакея Филиппа. Но самое гнусное из его преступлений — насилие над глухонемой девочкой, после которого она утопилась.

Свидригайлов наказывается в романе за все свои гнусности глубокой и безответной страстью к Дуне Раскольниковой. Любовная неудача окончательно лишает Свидригайлова вкуса к жизни. Ему нечем и незачем жить, и он предпринимает свой последний «вояж». Навязчивые сны-кошмары — голос поздно пробудившейся совести — неотступно напоминают ему о его злодеяниях, и он вынужден в тоске и отчаянии пустить себе пулю в лоб, подобно скорпиону, пронзающему себя собственным жалом.

---

[35] Из архива Достоевского. «Преступление и наказание», стр. 176.

Описание последних часов Свидригайлова принадлежит к числу самых сильных страниц романа. Холод, ветер, дождь, сырой туман — вся эта хмара под печальным петербургским небом, так же, как и грязный, убогий номер в скверной гостинице, где он проводит последнюю ночь, как и мышь, которая будто бы забралась ему во сне под рубашку,— все это своеобразные проекции во вне его собственной мрачной, грязной, опустошенной души, не достойной жизни и вынужденной от жизни отказаться.

В создании образа Лужина особенно ярко проявилась писательская наблюдательность и зоркость Достоевского, его умение быстро подмечать и типизировать новое, только нарождающееся.

Бессовестный, ловкий буржуазный хищник — делец пореформенного склада, не брезгающий ничем в стремлении к богатству и к положению в обществе, Лужин — характернейший социальный тип 60-х годов [36]. В записных книжках к роману о нем сказано: «Он поклонился деньгам,— ибо все погибает, а деньги не погибнут: я, дескать, из низкого звания и хочу непременно быть на высоте лестницы и господствовать» [37]. «Наполеоновская» мечта Раскольникова — в сниженном, опошленном виде — владеет, таким образом, и Лужиным.

В отличие от дореформенных Чичиковых, Лужин не окружен дымкой таинственности. Он не считает нужным таиться и открыто прокламирует свой основной принцип: «возлюби, прежде всех, одного себя, ибо все на свете на личном интересе основано» (V, 123).

Лужин из числа тех, которые покупают за деньги молодость и красоту и еще экономят при этом каждый грош. По природе своей он обидчик, деспот. В сюжетных перипетиях романа до конца раскрывается его мелкая, черствая, себялюбивая душонка. Он пытается осуществить свой план женитьбы на «девице благонравной и бедной (непременно бедной)... чрезвычайно много испытавшей несчастий и вполне перед ним поникшей, такой, которая бы всю жизнь считала его — спасением своим, благоговела перед ним, подчинялась, удивлялась ему, и только ему одному» (V, 250). Вызвав Дуню и ее мать в Петербург, Лужин собирается использовать их беспомощное положение и вволю «покуражиться» над ними. Когда его планы рушатся, он, желая скомпрометировать Соню и Раскольникова, не останавливается перед величайшей низостью — перед тем, чтобы подбросить Соне деньги и затем публично обвинить ее в воровстве.

Для художественной конкретизации образа тонко использованы портрет и речевая характеристика.

Как человек, всякими темными путями «пробившийся из ничтожества», Лужин самодоволен, тщеславен, высокомерен. Отпечаток этого лежит на его внешности: «чопорный, осанистый, с осторожною и брюзгливою физиономией» (V, 118). В его «солидном» и даже «довольно красивом» лице есть что-то «неприятное и отталкивающее»: портрет Лужина, как и портрет Свидригайлова,— «портрет-маска».

---

[36] Как установил Л. П. Гроссман, прототипом для ходатая по судебным делам Петра Петровича Лужина послужило совершенно конкретное лицо — присяжный стряпчий Павел Петрович Лыжин, с которым Достоевский столкнулся в поисках денег для покрытия долгов журнала «Эпоха». За долг Лыжину в 450 рублей имущество писателя должно было 6 июня 1865 г. подвергнуться описи. См. вступительную статью Л. П. Гроссмана к отдельному изданию «Преступления и наказания» (1935), стр. 7, 36—37. Догадка Л. П. Гроссмана целиком подтверждается и тем, что в записных тетрадях к роману Лужин еще порой именуется Лыжиным.— См. Из архива Ф. М. Достоевского, «Преступление и наказание», стр. 165.

[37] Там же, стр. 170.

И манера выражаться у Лужина — «чопорная», «брюзгливая». Как отмечают в романе Раскольников и Разумихин, у него «судейский слог» — слог официальных отношений, служебной переписки: «что касается до означенного в письме моем»... «я, по обстоятельствам независящим, принужден манкировать»... «в каких именно терминах»... «в противном случае принужден буду обратиться к мерам весьма серьезным». Сухость, бездушие Лужина проявляется в том, что он не изменяет этому речевому стилю даже в тех случаях, когда требуются иные, эмоционально-окрашенные слова и интонации: Дуне — «ценя и т а к с к а з а т ь обожая вас»; Соне (при вручении денег для Катерины Ивановны) — «д л я и н т е р е с о в вашей родственницы и в в и д а х первого вспоможения». Иногда сквозь условные формулы канцелярского языка у Лужина пробиваются обороты, свидетельствующие о претенциозности самодовольного выскочки: «наблюдая молодые поколения наши»... «велика так называемая матушка Россия» и т. д.

В обрисовке Лужина в полной мере сказались презрение и ненависть Достоевского к буржуазным дельцам-хищникам.

Не менее колоритна процентщица Алена Ивановна, названная Писаревым «пауком в человеческом образе». Достоевский сумел представить Алену Ивановну живым воплощением власти денег — власти бездушной и безжалостной. Хранящиеся в ее шкатулке ассигнации как бы обрели в Алене Ивановне человеческую волю и сознание. Именно об этом говорят черты ее внешности и особенности речевого стиля: все в них свидетельствует о черствости и бездушии.

«Это была крошечная, сухая старушонка, лет шестидесяти, с вострыми и злыми глазками, с маленьким вострым носом...» (V, 8). Говорит она «строго»: внушительно и резко. «Вот-с, батюшка: коли по гривне в месяц с рубля, так за полтора рубля причтется с вас пятнадцать копеек, за месяц вперед-с. Да за два прежних рубля с вас еще причитается по сему же счету вперед двадцать копеек. А всего, стало быть, тридцать пять. Приходится же вам теперь всего получить за часы ваши рубль пятнадцать копеек. Вот получите-с!» (V, 10). Сухость этой бухгалтерской справки еще усугубляется слово-ерсами, такими оборотами, как «причтется», «по сему».

Даже чистота в ее комнатах («все блестело», «ни пылинки») — особенная: «это у злых и старых вдовиц бывает такая чистота»,— замечает Достоевский устами Раскольникова.

К миру хищников и социальных паразитов относится и ряд эпизодических и только упоминаемых персонажей: бесподобно выписанная содержательница публичного дома Луиза Ивановна, темный делец Чебаров, торговки живым товаром Дарья Францовна и Ресслих и др. Вместе с многочисленными другими эпизодическими фигурами они создают широкий и емкий социальный фон для сюжетных столкновений и идейных коллизий, развертывающихся на авансцене романа.

4

С наибольшей четкостью социальная и этико-философская проблематика романа раскрывается в «теории» Раскольникова, которой противопоставлены мораль и принципы жизненного поведения Сони. В образе и «идее» Раскольникова трагедия окружающего его бытия становится также и трагедией сознания — трагедией мысли, тщетно ищущей выхода из жизненных противоречий. Раскольников — конечно, «имя со значением»: оно говорит об идейном «раскольничестве», о радикальной переоценке общепринятых ценностей, о бунте против существующего уклада жизни. Бунт

этот оказывается, однако, бунтом индивидуалистическим, анархическим и потому внутренне противоречивым, не достигающим цели.

Как конкретная индивидуальность Раскольников сполна наделен писателем высокими человеческими качествами: он великодушен, гуманен, благороден, отзывчив. Не случайно читателю сообщается, что герой романа уже в прошлом из последних средств помогал больному товарищу, во время пожара спас, рискуя собой, двух маленьких детей. В неудержимом порыве склоняется он перед Соней: в ее лице он благоговейно чтит «все страдание человеческое». Когда умирает Мармеладов, Раскольников отдает на его похороны почти все, что имеет. И раньше он делится с его семьей жалкими медяками, составляющими все его достояние. Раскольников умен и наблюдателен. У него сильный характер, незаурядные способности — задатки мыслителя, ученого.

Но человечности Раскольникова — как присущей ему прирожденной черте, противостоит его же бесчеловечность — как результат влияния тех общественных законов, под властью которых он принужден жить и действовать (сравним с этим приведенную выше авторскую характеристику героев «Брата и сестры» Помяловского: в их «честные души» «подленькие мысли» проникают «от влияния нашего общественного быта»).

Раскольников поставлен жизнью перед неразрешимыми коллизиями. Не только сам он доведен до положения жалкого нищего. Судьба близких ему людей — сестры и матери, попавших в лапы таких, как Свидригайлов, а затем Лужин — оказывается под угрозой. Жизнь на каждом шагу раскрывает перед ним трагедии Мармеладовых — людей, превращаемых неумолимыми законами собственнического строя в «тварей дрожащих». И вот естественное стремление юноши отстоять своих близких и себя от посягательств всевозможных хищников, выйти на широкую жизненную дорогу определяет его дальнейшее поведение, порождая в его сознании жестокую, человеконенавистническую «теорию», толкая его на убийство старухи.

Как указал Писарев, именно таков объективный смысл сюжетных ситуаций романа. Каковы бы ни были субъективные устремления Достоевского, в истории Раскольникова он сумел с непревзойденной силой показать трагедию о б е с ч е л о в е ч е н и я ч е л о в е к а под влиянием волчьих законов собственнического общества.

На «теории», «идее» Раскольникова, ввиду значения, которое она имеет в романе, необходимо остановиться подробно.

В широком историко-литературном плане Раскольников — один из вариантов образа молодого человека XIX столетия, ищущего себе места под солнцем и столкнувшегося с мерзостями капиталистического строя — вариант своеобразный, тесно связанный с русской жизнью 1860-х годов. В своей теории (хотя и облеченной в форму универсальной, внеисторической концепции) Раскольников пытается обобщить законы жизни, господствующие в окружающей его действительности, найти правила жизненного поведения.

За несколько лет до Раскольникова в тайну того же сфинкса — недавно победившего в России буржуазного уклада — пытались проникнуть герои Помяловского — Молотов и Череванин (то обстоятельство, что в романе Помяловского этот уклад находит воплощение в образе жизни чиновничьей корпорации Дороговых, не играет существенной роли). Молотов в принципе осуждает царство чистогана («чичиковщину»). Но для средних, обыкновенных людей, к числу которых он относит и себя («не всем быть героями, знаменитостями... мы простые люди, люди толпы...» [38]), Молотов

[38] Н. Г. П о м я л о в с к и й. Сочинения, стр. 306—307.

не находит другого выхода, кроме подчинения своих жизненных целей законам буржуазного строя. Скрепя сердце смиряется он с простым «мещанским счастьем», хотя остро ощущает всю неполноценность его: «И не глуп я, и силен, и работать люблю, но куда пошли мои силы?.. На брюхо свое, на добывание насущного хлеба!.. Благонравная чичиковщина!.. скучно!.. благочестивое приобретение, домостроительство, стяжание» [39]. Но он считает приемлемой для себя лишь «благонравную», «честную» чичиковщину, т. е. приобретательство, основанное на личном труде, а не на капиталистическом хищничестве.

Скромный путь Молотова не привлекает Раскольникова, отнюдь не причисляющего себя к «людям толпы», уже вследствие максимализма своих жизненных целей: «Что на копейки сделаешь?» Настасья: «А тебе бы сразу весь капитал?» Он странно посмотрел на нее. «Да, весь капитал,— твердо отвечал он, помолчав» (V, 27). Тут речь идет, разумеется, не о приобретении капитала как такового, а о масштабе жизненных стремлений Раскольникова.

Ближе стоит к Раскольникову Череванин, не приемлющий «честной чичиковщины». Череванин категорически осуждает весь существующий уклад жизни, но не может противопоставить ему какой-нибудь положительный идеал. В образе Череванина воплощен «цинизм отчаяния» перед лицом нового общественного строя, при котором с человеческих отношений сорван «трогательно-сентиментальный покров». «Все священное оскверняется, и люди приходят, наконец, к необходимости взглянуть трезвыми глазами на свое жизненное положение и свои взаимные отношения» [40]. Многое в Череванине предваряет Раскольникова: и бесстрашие мысли, не боящейся последних выводов («знаешь ли, что значит честно мыслить, не бояться своей головы, своего ума?» [41]), и мрачный скептицизм («в жизни мерзость какая-то — скука и тоска неисходная» [42]), и отрицание моральных норм («нравственная торичеллиева пустота» [43]). Но жизненная позиция Череванина — пассивное, созерцательное «кладбищенство» — не может удовлетворить Раскольникова.

За три года до появления «Преступления и наказания» Чернышевский в «Что делать?» поставил перед молодежью — в качестве конечной цели ее стремлений — социалистический идеал. Но Раскольникова он привлекает еще меньше, чем «честная чичиковщина» Молотова и бездеятельное «кладбищенство» Череванина: «За что давеча дурачок Разумихин социалистов бранил? Трудолюбивый народ и торговый; «общим счастьем» занимаются... Нет, мне жизнь однажды дается и никогда ее больше не будет: я не хочу дожидаться «всеобщего счастья». Я и сам хочу жить, а то лучше уж и не жить» (V, 224).

Теория Раскольникова действительно трактует не о «всеобщем счастье». Раскольников потрясен зрелищем деградации человеческого рода, вынужденного в собственническом обществе платить за свое существование ценой унижения и позора. Соглашаясь жить «на аршине пространства», человек становится «тварью дрожащей», «подлецом» — размышляет герой романа после разговора с проститутками, после посещения комнаты Мармеладовых. Но из этого Раскольников делает весьма парадоксальные выводы: средством возрождения человека как могучей и свободной силы он считает неограниченное своеволие немногих «избранных», освободивших

---

[39] Н. Г. Помяловский. Сочинения, стр. 306.
[40] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, 2-е изд., т. 4, стр. 427.
[41] Н. Г. Помяловский. Сочинения, стр. 204.
[42] Там же, стр. 206.
[43] Там же, стр. 209.

себя от всяких моральных уз: «...Ко всему-то подлец-человек привыкает!.. Ну, а коли я соврал,— воскликнул он вдруг невольно,— коли действительно не *подлец* человек, весь вообще, весь род, то есть, человеческий, то значит, что остальное все — предрассудки, одни только страхи напущенные, и нет никаких преград, и так тому и следует быть!..» (V, 25).

По мнению Раскольникова (это и составляет сущность его теории), люди по природе своей неравноценны. Немногие «необыкновенные личности» имеют право господствовать над окружающими, оттесняя и попирая слабых, пренебрегая всякими моральными запретами. Удел же огромного большинства — «обыкновенных» — терпение и послушание. «Кто крепок и силен умом и духом —тот и властелин». Свидетельством принадлежности к избранным, которым «все разрешается», и является способность бестрепетно «переступать» через веления морали, через кровь. Важнейший вопрос для Раскольникова — к которой из этих двух категорий относится он сам? «Вошь ли я, как все, или человек?.. Тварь ли я дрожащая или *право* имею...» (V, 342). Поэтому он и решает убить процентщицу, чтобы удостовериться в своей причастности к «необыкновенным», «избранным» [44].

«Свобода и власть, а главное власть! Над всею дрожащею тварью и над всем муравейником!.. Вот цель!» — заявляет Раскольников Соне (V, 269).

Что представляет собой «теория», «идея» Раскольникова, если рассматривать ее в широком историческом плане?

В условиях феодально-крепостнического строя для нее нет места — и не только потому, что социальные (сословные) перегородки незыблемы и общественное положение человека определяется при самом его рождении. Идеология докапиталистического уклада исходит из неравноценности сословий, а не людей, точнее — из неравноценности людей по их сословной принадлежности, но не по их человеческим качествам. Только при капитализме возникает — и не может не возникнуть — концепция принципиальной «неодинаковости» людей и мысль о «праве сильного»: безжалостная капиталистическая конкуренция дифференцирует формально равноправных товаропроизводителей на побежденных и победителей, на «тварей дрожащих» и тех, кто «право имеет». Как мы отмечали, характернейшей чертой русской жизни 60-х годов как раз и была усиленная социальная дифференциация, превращавшая одних в нищих, других — удачливых хищников — во «властелинов».

По существу «идея» Раскольникова лишь облекает в форму универсальной этико-философской концепции, применимой во все исторические эпохи, основной принцип буржуазной морали, точнее — буржуазного аморализма: войну всех против всех в капиталистическом обществе. Социальный смысл этой теории объективно заключается в оправдании буржуазного хищничества.

---

[44] Как не раз справедливо отмечалось, мотивировка преступления у Достоевского двоится — и в тексте романа и в тексте записных книжек. Наряду с преобладающим мотивом (стремление доказать самому себе свою принадлежность к «необыкновенным людям») иногда выдвигается и другой — желание Раскольникова добиться власти и богатства для того, чтобы потом с лихвой искупить убийство добрыми делами и стать благодетелем человечества. Однако в своей исповеди перед Соней (гл. IV пятой части), в которой Раскольников наиболее полно раскрывает причины, толкнувшие его на преступление, он недвусмысленно заявляет: «Не для того я убил, чтобы, получив средства и власть, сделаться благодетелем человечества. Вздор! Я просто убил: для себя убил, для себя одного, а там стал ли бы я чьим-нибудь благодетелем, или всю жизнь, как паук, ловил бы всех в паутину и из всех живые соки высасывал, мне, в ту минуту, все равно должно было быть!».

Именно потому, что сама буржуазная действительность подсказывала теорию о «праве» сильного, о неравноценности людей, условности моральных запретов и т. д., теория эта на протяжении XIX века — и до и после появления романа Достоевского — была в разных вариациях не раз торжественно прокламирована не только литературными персонажами, но и философами, историками, политическими деятелями. Иные осуждали и опровергали ее; другие превозносили и пытались использовать в антинародных целях.

Зародыш этой теории нетрудно обнаружить в трактате Штирнера «Единственный и его собственность». Она вложена в уста многих героев Бальзака (Вотрен, Растиньяк, Люсьен де Рюбампре). Близки к ней мотивы, по которым совершает свое преступление Евгений Арам, герой одноименного романа Бульвера — литературный персонаж, явно перекликающийся во многом с Раскольниковым.

Среди историков аналогичную концепцию развивал в своей «Римской истории» Момзен, прославляя Юлия Цезаря. Славу римского императора как необыкновенного человека, которому все было «позволено», пытался использовать в своих политических целях— для оправдания преступления 2 декабря 1851 г.— Наполеон III, выпустивший в 1865 г. нашумевшую книгу о Юлии Цезаре. Все ту же теорию позднее положил Ницше в основу своей концепции «сверхчеловека», принятой на вооружение идеологами империализма.

Однако никто не сумел с такой силой и страстностью, как Достоевский в «Преступлении и наказании», разоблачить и покарать эту теорию, показать ее человеконенавистнический смысл, ее звериную сущность. Нелишне напомнить, что одновременно с Достоевским против той же концепции об особых «правах» великих людей выступил Толстой в «Войне и мире», развенчав Наполеона I, высмеяв культ, сложившийся вокруг имени французского императора.

В «Преступлении и наказании» «теория» эта порождает трагедию Раскольникова — трагедию обесчеловечения человека. Перед читателем одна за другой проходят волнующие перипетии этой трагедии. Сразу после убийства начинают мучить Раскольникова угрызения совести. Он чувствует себя отщепенцем, отрезанным от людей. Муки совести и вынуждают его в конце концов явиться с повинной.

Достоевский стремился поставить теорию Раскольникова в связь с взглядами революционных демократов, а критику ее пронизать реакционно-охранительными тенденциями (на этом мы подробно остановимся в своем месте). И все же образ Раскольникова — одно из кульминационных достижений писателя: гениальность Достоевского как автора «Преступления и наказания» и сказалась больше всего в той глубине и художественной силе, с которыми писатель воплотил в человеческий характер, заставил «действовать в образе» одну из важнейших социально-этических коллизий буржуазного общества.

Именно поэтому «Преступление и наказание» не перестанет быть произведением глубоко актуальным, злободневным, пока существует на свете капиталистический строй. Раздумья и страдания героя Достоевского не могли не быть жестокой реальностью для многих и многих юношей, искавших себе места под солнцем в России 60-х годов. Они и сейчас являются реальностью для многих людей капиталистического мира.

Поскольку именно в образе и в трагедии Раскольникова проблематика романа получила наиболее глубокое воплощение, не случаен тот факт, что некоторые персонажи поставлены в тесную внутреннюю связь с главным героем.

Буржуазный хищник Лужин, по замыслу писателя,— очевидно, своеобразный сниженный вариант образа Раскольникова. Раскольников воплощает собой начало буржуазного индивидуализма в высоком, трагическом плане. В его душе идет постоянная борьба между эгоцентрической «теорией» и человеческими чувствами. В образе мелкого дельца Лужина то же индивидуалистическое начало переключено в плоскость будничного, повседневного. Какие бы то ни было колебания и сомнения ему неведомы. К своей цели — обогащению — он идет, ни с чем не считаясь. Раскольников говорит Лужину об убийстве старухи: «По вашей же вышло теории!.. доведите до последствий, что́ вы давеча проповедовали, и выйдет, что людей можно резать» (V, 126).

Чудовищная «идея» внутренне опустошает Раскольникова: сознав в себе способность «переступать» через кровь, он придет к полному забвению моральных критериев, к величайшему цинизму. Он может стать таким, как Свидригайлов. Тут — ключ к пониманию отношений, существующих между этими двумя персонажами. «Тигр» Свидригайлов, утративший различие между добром и злом,— как бы одна из потенций Раскольникова.

Внутренняя связь между Раскольниковым и Свидригайловым не раз оттеняется в романе.

Свидригайлов является к Раскольникову как продолжение его сна, в котором тот как бы повторяет совершенное им убийство («Сон это продолжается, или нет... Неужели это продолжение сна?» — V, 227—228). «...Между нами есть какая-то точка общая, а?» (V, 233). «Мне все кажется, что в вас есть что-то к моему подходящее...»,— настойчиво заявляет Свидригайлов Раскольникову (V, 238). Это, конечно, намек самого Достоевского.

После третьего свидания с Порфирием Петровичем Раскольников, внутренне сломленный, спешит — в поисках какой-то опоры — к Свидригайлову. «Чего он мог надеяться от этого человека — он и сам не знал. Но в этом человеке таилась какая-то власть над ним.. уж не ожидал ли он чего-нибудь от него *нового,* указаний, выхода?.. Может быть, надо было не Свидригайлова, а кого-то другого, а Свидригайлов только так тут подвернулся. Соня? Да и зачем бы он пошел теперь к Соне?.. Да и страшна была ему Соня. Соня представляла собою неумолимый приговор, решение без перемены. Тут — или ее дорога, или его... Нет, не лучше ли испытать Свидригайлова: что это такое?» (V, 375—376).

* * *

Выше мы упомянули о книге Наполеона III «История Юлия Цезаря». Необходимо вкратце остановиться на вопросе о связи между этой книгой и теорией Раскольникова [45].

Как уже не раз отмечалось, теория Раскольникова подсказывалась в конечном счете самой русской жизнью шестидесятых годов и потому ни у кого Достоевским не «заимствована». Но на кристаллизацию ее в сознании писателя, вероятно, оказало влияние то обстоятельство, что в феврале — апреле 1865 г., всего за несколько месяцев до начала работы над романом, вопрос о роли и правах «необыкновенных личностей» стал и на Западе и в России предметом широкого обсуждения — в связи с выходом книги

[45] На возможность такой связи мимоходом, без сколько-нибудь обстоятельной аргументации указал В. Данилов в статье «К вопросу о композиционных приемах в «Преступлении и наказании» Достоевского». «Известия Академии наук. Отд. общественных наук», 1933, № 3. В специальном докладе на эту тему, сделанном в ИМЛИ в феврале 1946 г., автор настоящей статьи пытался доказать наличие этой связи на широком материале. Здесь воспроизводятся некоторые положения и материалы этого доклада.

Наполеона III «История Юлия Цезаря». Появление этой книги, давно возвещенной и широко разрекламированной, было одной из самых шумных европейских сенсаций 1865 г. Она поступила в продажу в Париже в начале марта (нов. ст.) и была немедленно переведена почти на все европейские языки. Русский перевод ее, о котором сообщали громадные объявления в газетах, появился уже 3 апреля (ст. ст.). Но широкая читающая публика познакомилась с сочинением новоявленного «историка» даже раньше — по многочисленным рефератам, обзорам и рецензиям, буквально наводнившим собою февральские и мартовские номера русских газет и журналов. Эти отзывы воспроизводили статьи французской, английской, бельгийской прессы, а также выражали мнение русских обозревателей.

Вот какие сентенции о роли и значении «необыкновенных людей» содержались в «Предисловии» к книге императора (оно вышло отдельно и было напечатано 26(14) февраля парижскими газетами, 19 февраля — «С.-Петербургскими ведомостями», 21 февраля — «Московскими ведомостями»).

«...Когда чрезвычайные деяния свидетельствуют о высоком гении, что может быть более противно здравому смыслу, как приписывать этому гению все страсти и все помыслы посредственного человека? Что может быть более ложно, как не признавать превосходства этих исключительных существ, которые появляются в истории время от времени, подобно светящим маякам, рассеивая мрак своей эпохи и озаряя будущее?..».

«...Провидение посылает таких людей, как Цезарь, Карл Великий, Наполеон, для того, чтобы проложить народам путь, которому они должны следовать, запечатлеть их гением новую эру и в несколько годов завершить работу многих столетий. Счастливы народы, которые разумеют их и следуют за ними! горе тем, которые их не признают и противятся им! Они поступают, как евреи, они распинают своего Мессию; они слепы и преступны...» [46]. С интересующей нас точки зрения самым важным было, однако, не содержание книги, а смысл самого факта публичного выступления императора и то обстоятельство, что вопрос о «великих людях» стал предметом широчайшего обсуждения.

Современники справедливо отнеслись к сочинению Наполеона III не как к объективному историческому труду, а как к декларации человека, узурпировавшего свободу Франции. Представляя незначительный интерес в качестве оригинального научного исследования, давая явно приукрашенное изображение римского императора, «История Юлия Цезаря» раньше всего и больше всего была манифестом воинствующего цезаризма, своего рода в ы з о в о м, б р о ш е н н ы м п р е с т у п н и к о м 2 д е к а б р я 1851 г. мировому общественному мнению, попыткой оправдать и возвеличить свое преступление перед народом ссылкой на особые права «необыкновенных людей».

Эта эффектная ситуация и предопределила шумный «успех» книги, особую страстность споров вокруг нее. Русская пресса специально подчеркивала эту сторону дела: ««Жизнь Цезаря», изданная Наполеоном, это — в некотором роде самозащищение царствующего автора, его слово к истории — pro Caesare novo»,— писал «Голос» в одном из отзывов о книге [47]. «...Вопрос о цезаризме есть то же самое, что вопрос о наполеонизме,— вторили «Голосу» «Отечественные записки» в большой статье, посвященной «Истории Юлия Цезаря»,— это произведение, имеющее не столько научное, сколько политическое значение... История, написанная такою рукою, есть в некотором роде признание, откровение...» [48].

---

[46] «История Юлия Цезаря». СПб., 1865, стр. IV и VI.
[47] «Голос», 23 февраля 1865 г., № 54.
[48] «Отечественные записки», 1865, № 3, стр. 196—197.

Вопрос о великих людях из отвлеченно-теоретической сферы был таким образом сразу перемещен в область практической политики. В откликах прессы, несмотря на необходимые иносказания и умолчания, имелись в виду, по существу, не деятели прошлого, не абстрактные «герои», но прежде всего совершенно конкретный «герой» современности — Наполеон III, его мнимое право на роль «сверхчеловека», его преступление перед французским народом.

Официозный «Moniteur» восхвалял книгу и ее августейшего автора. С его взглядами солидаризовалась и реакционная английская «Morning Post». Напротив, прогрессивная печать Запада выступила против цезаристской «теории» императора. При этом, наряду с указаниями на ненаучность ее, несовместимость с положениями о закономерности и обусловленности исторических явлений, выдвигались доводы этического порядка: заявлениям Наполеона III о «неограниченных правах» великих людей противопоставлялся тезис о том, что великие люди в такой же мере подчинены нормам морали и права, как и «посредственности».

Остановимся кратко на содержании некоторых зарубежных статей, направленных против книги императора, которые были воспроизведены целиком или частично в обзорах русских журналов и газет («Отечественные записки», «Голос», «С.-Петербургские ведомости»).

Мысль о моральной ответственности «героев» за свои поступки — лейтмотив статьи публициста Форкада в «Revue de deux Mondes» (март 1865 г.): «...что касается нравственности их (великих людей.— *Ф. Е.*) поступков, то мы не сомневаемся, что она должна быть подчинена тому закону справедливости, который выражается в совести, одинаково присущей всякому человеку... Всё... величие, которое гениальные люди заимствуют и от своих дарований и от того положения, которым они овладевают,— не есть еще достаточная причина, чтобы освятить их деятельность и ее результаты. Прежде чем обязывать народы религиозным повиновением этим славным орудиям исторической необходимости, должно взглянуть, нравственны ли их поступки...» [49].

Те же моральные критерии выдвигает во главу угла обозреватель английской «Morning Herald»: «Большинству наших соотечественников кажется и всегда будет казаться, что во всех исторических событиях и во всех деяниях великих и малых людей кроются правда и неправда и что во всех случаях должно бы было торжествовать *право»* [50].

Нетрудно видеть, что рассуждения французского журнала и английской газеты вращаются непосредственно вокруг того, что составляет основу «теории» Раскольникова: «...«необыкновенный» человек имеет право... то есть не официальное право, а сам имеет право разрешить своей совести перешагнуть... через иные препятствия» (V, 211).

Передовая русская печать, как и следовало ожидать, резко осудила домогательства коронованного «историка» на свободу от всяких моральных уз.

В. Зайцев в «Русском слове» (см. № 3 за 1865 г.) заявил, что вообще не имеет смысла разбирать книгу Наполеона III и всерьез полемизировать с ним. Используя средства эзопова языка, Зайцев сумел недвусмысленно намекнуть, что, вместо оружия критики, французам, в ответ на книгу императора, следовало бы применить критику оружием, то есть свергнуть новоявленного Цезаря.

---

[49] «Отечественные записки», 1865, № 3, стр. 199—200.
[50] «С.-Петербургские ведомости», 1 марта 1865 г., № 53.

В статье «Что такое великие люди в истории», опубликованной в «Современнике» (№ 2 за 1865 г., подписана буквой W) дан обстоятельный теоретический разбор книги императора. В основу критики воззрений Наполеона III положен тезис, что великие люди являются порождениями своего века, а не творцами его. Наибольший интерес, с точки зрения нашей темы, имеет то место статьи, где автор иронически ставит вопрос о необходимости изыскать средства, которые позволили бы как-нибудь внешне отличать «великих» людей от людей «посредственных». Эти строки разительно совпадают с тем местом романа, где Порфирий Петрович язвительно рассуждает на ту же тему с Раскольниковым (глава 5 третьей части романа):

«Современник»

«...Итак, существуют две различные человеческие логики, точно также существуют и различные моральные законы. Одна логика и одни законы, по которым следует судить действия людей обыкновенных; другая логика и другие законы, по которым следует судить мировых гениев, героев, полубогов... Но если великие гении истории изъяты от обыкновенных законов, если к ним неприменимы законы обыкновенной логики, то спрашивается, как же узнавать таких личностей?.. Пожалуй, мы будем судить о каком-нибудь лице, как о простом смертном, а оно окажется гением; или нам вдруг кто-нибудь покажется гением, а он окажется так себе, дюжинным человеком...» [51].

«Преступление и наказание»

«...В ихней статье все люди как-то разделяются на «обыкновенных» и «необыкновенных». Обыкновенные должны жить в послушании и не имеют права преступать закона, потому что они, видите ли, обыкновенные. А необыкновенные имеют право делать всякие преступления и всячески преступать закон, собственно потому, что они необыкновенные. Чем же бы отличить этих необыкновенных-то от обыкновенных? При рождении что ль знаки такие есть? Я в том смысле, что тут надо бы поболее точности, так сказать более наружной определенности... Потому, согласитесь, если произойдет путаница, и один из одного разряда вообразит, что он принадлежит к другому разряду, и начнет устранять все препятствия, как вы весьма счастливо выразились, так ведь тут...» (V, 211—213).

Думается, приведенные выдержки — в своей совокупности — сами говорят за себя. Наличие генетической связи между откликами передовой печати на книгу Наполеона III, с одной стороны, «идеей» и образом Раскольникова — с другой, представляется несомненным.

К сказанному необходимо добавить еще аргументы иного порядка:

1) Общеизвестно, что «злоба дня» всегда играла крупную роль в творчестве Достоевского. Вспомним, например, об использовании материалов громких уголовных процессов в «Идиоте», об откликах на ряд актуальных вопросов в том же «Преступлении и наказании». Достоевский, как мало кто, умел «воспламеняться» идеями, выдвигаемыми текущею общественной жизнью, и перевоплощать их в яркие образы.

2) Шум, поднятый русской печатью вокруг книги «августейшего историка», был слишком назойлив, чтобы не приковать к себе внимание и не такого чуткого наблюдателя современности, как Достоевский. Необходимо подчеркнуть, что цитированные выше заметки и статьи русской прессы отнюдь не являлись единичными и редкими печатными откликами, затерянными среди массы другого материала. На протяжении нескольких недель книга Наполеона III была злобой дня, не сходившей с газетных столбцов. О ней буквально трубили на все лады.

[51] «Современник», 1865, № 2, стр. 325.

Обратимся, например, к «Голосу» Краевского — газете, которую Достоевский систематически читал. В № 47 от 16 февраля дается большое объявление о предстоящем выходе «Истории Юлия Цезаря». В № 54 от 23 февраля помещена обстоятельная рецензия на книгу («Заграничная хроника»). В № 61 газета возвращается к сочинению императора в «Парижском обозрении». В № 62 и 64 в отделе библиографии дается пространная статья некоего Поля, содержащая обзор критических отзывов о книге и самостоятельную оценку ее. В № 65 реферируются два новых отзыва об «Истории Юлия Цезаря». В № 69 помещен обзор «Английские критики сочинения Наполеона III». Затем упоминания о книге встречаются еще в № 75, 82, 89.

Достоевский критиковал теорию об особых «правах» великих людей с совершенно иных позиций, чем «Современник» в статье, подписанной инициалом W (отмеченное выше совпадение, понятно, не имеет ничего общего с «заимствованием»). Не подлежит сомнению и то, что в теории Раскольникова, уходящей своими корнями в русскую действительность шестидесятых годов, самое важное — ее с о ц и а л ь н а я и э т и к о - ф и л о с о ф с к а я сторона. Но и тот з л о б о д н е в н о - п о л и т и ч е с к и й а с п е к т е е, который выясняется из приведенных выше сопоставлений — генетическая связь с критикой бонапартизма, цезаристских идей,— представляет несомненный интерес. Наполеон I для Раскольникова — любимый герой, образец для подражания. Об этом свидетельствует ряд мест романа (см. особенно главу VI третьей части), много пометок в записных книжках к нему (см. страницы 80, 88, 200 и другие цитированного издания записных книжек «Преступления и наказания»). Осуждая теорию и деяние своего «кандидата в Наполеоны», Достоевский тем самым косвенно осуждал идеологию бонапартизма, кровь и грязь, которыми запятнали себя и Наполеон «большой» и Наполеон «маленький».

5

В предыдущих главах предметом рассмотрения было преимущественно яркое и сильное в романе, подсказанное писателю великим сочувствием к «бедным людям», социальной зоркостью, решительным осуждением капиталистических нравов и порядков. Но этому противостоит иное — бледное и несоответствующее жизненной правде, продиктованное тенденциозностью Достоевского, стремлением пронизать «Преступление и наказание» реакционно-охранительными идеями. Отсюда внутренняя противоречивость ряда образов и ситуаций и романа в целом.

Теорию Раскольникова, явившуюся глубоким выражением буржуазного индивидуализма, волчьих законов капиталистического общества, Достоевский хотел «подбросить» революционным демократам, представить логическим завершением их взглядов. «Т у т к н и ж н ы е мечты-с, тут т е о р е т и ч е с к и раздраженное сердце» (V, 370),— подчеркивает писатель устами Порфирия Петровича. «Автор взял нигилизм в самом крайнем его развитии»,— писал о романе Страхов [52]. По свидетельству Страхова, которое нет оснований ставить под сомнение (вспомним содержание письма Достоевского к Каткову от сентября 1865 г.), писатель полностью солидаризовался с подобной трактовкой [53].

Если бы нужно было доказывать, что чудовищная теория Раскольникова не имела ничего общего с воззрениями Чернышевского, Добролюбова,

[52] «Отечественные записки», 1867, № 3, стр. 331.

[53] Н. С т р а х о в. Воспоминания о Ф. М. Достоевском.— В кн.: «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского». СПб., 1883, стр. 290.

Писарева и их единомышленников (об этом авторитетно заявил Писарев в статье «Борьба за жизнь»), то достаточным доказательством могла бы послужить упомянутая нами статья «Современника» о книге Наполеона III.

Явственно отразилась в трагической истории Раскольникова полемика Достоевского с революционными демократами по вопросу о роли разумного начала («теории») в человеческой психике и в жизни вообще — полемика, явившаяся продолжением той, которая в «Записках из подполья» вложена в уста подпольного человека.

На последней странице «Преступления и наказания» духовное возрождение Раскольникова изображается так: «Он ничего бы и не разрешил теперь сознательно: он только чувствовал. Вместо диалектики наступила жизнь» (V, 447). В разговоре студента с офицером о правомерности убийства процентщицы (глава VI первой части) «арифметике» противопоставляется «природа»: «Одна смерть и сто жизней взамен — да ведь тут арифметика!». «Конечно, она недостойна жить... но ведь тут природа» (V, 56).

Со всей отчетливостью трактовка внутренней борьбы Раскольникова как столкновения отвлеченной мысли с человеческой натурой выражена Порфирием Петровичем (за которым стоит, конечно, сам автор): «...вы, батюшка Родион Романович, уж извините меня, старика, человек еще молодой-с, так сказать, первой молодости, а потому выше всего ум человеческий цените, по примеру всей молодежи. Игривая острота ума и отвлеченные доводы рассудка вас соблазняют-с... действительность и натура, сударь вы мой, есть важная вещь и уж как иногда самый прозорливейший расчет подсекают!.. остроумие, по-моему, великолепная вещь-с; это, так сказать, краса природы и утешение жизни, и уж какие, кажется, фокусы может оно задавать, так что где уж, кажется, иной раз угадать какому-нибудь бедненькому следователю... Да натура-то бедненького следователя выручает-с, вот беда! А об этом и не подумает увлекающаяся остроумием молодежь, «шагающая через все препятствия»» (V, 278—279). И далее Порфирий Петрович не таясь указывает Раскольникову, что в нем человеческая «натура» берет верх над «остроумием» и выдает тайну совершенного преступления.

Внутреннюю несостоятельность Раскольникова и его человеконенавистнической теории Достоевский хочет представить как несостоятельность «отвлеченных доводов рассудка», как крах чрезмерно возомнившего о себе человеческого разума вообще.

Во время третьей встречи Порфирий Петрович, советуя Раскольникову «пострадать», заявляет ему: «...вы лукаво не мудрствуйте; отдайтесь жизни прямо, не рассуждая; не беспокойтесь,— прямо на берег вынесет и на ноги поставит» (V, 373).

Кому в конечном счете полемически адресованы все эти противопоставления «природы», «натуры», «жизни» и т. д.— «диалектике», «арифметике», «рассудку», «остроумию» и т. д.,— выясняется из пространной тирады Разумихина (глава V третьей части), прямо направленной против «воззрения социалистов». В этой тираде Разумихин между прочим бросает своим противникам следующие обвинения: «Натура не берется в расчет, натура изгоняется, натуры не полагается!.. не любят *живого* процесса жизни: не надо *живой души!..* Натура-то у вас для фаланстеры еще не готова, жизни хочет... С одной логикой нельзя через натуру перескочить! Логика предугадает три случая, а их миллион!» и т. д. (V, 209).

Антитеза «жизнь — теория» постоянно использовалась реакционной публицистикой 60-х годов в борьбе с революционными демократами. Революционное просветительство Чернышевского, Добролюбова, Писарева, их

вера в преобразующую силу разума, в конечную победу человеческой мысли над всем обветшавшим и неразумным вызывала в лагере реакции истошные крики о примате «жизни» над «отвлеченными теориями». При этом под «жизнью» понимался существующий общественно-политический уклад и освящающие его религиозные, этические и эстетические концепции, под «теорией» — «разрушительные» взгляды революционных демократов.

«Между мыслью и жизнью существует разлад... Общество наше... страдает теоретическим, отвлеченным настроением»,— писал Н. Страхов в журнале Достоевского «Эпоха» [54].

Сам Достоевский в полемической статье против «Современника» — «Господин Щедрин или раскол в нигилистах» (1864) заявлял своим противникам: «Вы против жизни идете. Не мы должны предписывать законы жизни, а изучать жизнь и из самой жизни брать себе законы. Вы теоретики!» (XIII, 335).

А. Григорьев, оказавший, как известно, сильное воздействие на Достоевского в начале 60-х годов и бывший, наряду со Страховым, руководящим сотрудником «Времени» и «Эпохи», противопоставление «жизни» и «теории» положил в основу своей концепции «органической критики». Об этой проникнутой религиозно-идеалистическим духом концепции дает представление статья «Парадоксы органической критики» [55]. Автор ее заявляет о своей «глубочайшей враждебности» ко всему тому, что «вырастает из... голо-логического процесса, т. е. к теории с ее узостью жизненного захвата и с ее деспотизмом, готовым идти до террора, с ее каким-то анатомическим равнодушием при резке всякого живого мяса...» [56]. «В том-то и существеннейшая разница того взгляда, который я называю органическим,— писал далее А. Григорьев,— от односторонне исторического взгляда, что первый, т. е. органический взгляд, признает за свою исходную точку творческие, непосредственные, природные жизненные силы... Логические требования голого ума непременно так или иначе достигают своих, в данную минуту крайних пределов, и непременно поэтому укладываются в известные формы, известные теории. Прилагаемые к быстро текущей жизни, формы эти оказываются несостоятельными чуть что не в самую минуту своего рождения» [57].

В заключение А. Григорьев призывал: «Не учить жизнь жить по-нашему, а учиться у жизни на ее органических проявлениях должны мы, мыслители, что именно, в конце концов, и составляет основной принцип органического взгляда» [58].

Своими идейными учителями А. Григорьев объявлял в этой статье Шеллинга, Карлейля, Хомякова, К. Аксакова.

Если раньше, анализируя роман, мы прибегали к параллелям с произведениями передовой литературы 60-х годов, то теперь приходится ставить в связь отдельные места его с писаниями идеологов реакционного почвенничества — Н. Страхова и А. Григорьева.

Мы потому подробно остановились на антитезе «жизнь — теория», что она важна для понимания авторских намерений Достоевского, руководивших им при создании образа Раскольникова. В лице Раскольникова Достоевский хотел дискредитировать и покарать не только носителя определенной аморальной концепции, но и теоретика-рационалиста вообще, оторванного от действительности, поддавшегося соблазнам «лукавого рассудка».

---

[54] «Эпоха», 1865, № 1, стр. 3.
[55] «Эпоха», 1864, № 4 и 5.
[56] Там же, № 5, стр. 256.
[57] Там же, стр. 266.
[58] Там же, стр. 273.

Писарев в ряде статей выдвинул концепцию критически мыслящей личности, безбоязненно низвергающей, при свете нелицеприятного разума, отжившие авторитеты, несостоятельные, хоть и освященные давностью верования взгляды. Достоевский в ответ на это хотел сказать, имея в виду Раскольникова: посмотрите, к какому озверению, моральному падению может привести критически мыслящую личность гордыня рассудка, носящиеся в воздухе «странные недоконченные идеи» (выражение из письма к Каткову от сентября 1865 г.).

Все это не могло, однако, лишить образ Раскольникова его громадной обобщающей и впечатляющей силы, поскольку заложенная в нем писателем коллизия объективно была не «странной недоконченной идеей», а воплощением некоторых важнейших и реальнейших явлений жизни. Человеконенавистническая теория Раскольникова отразила собой, конечно, не «умствования» революционных демократов, а бесчеловечность самой действительности 60-х годов, идеологию капиталистического хищничества.

Сам Достоевский тесно связал в романе «теорию» Раскольникова с рядом черт его характера (гордость, властность и т. д.); «теория» вошла, так сказать, в плоть и кровь образа.

В свете всего сказанного становится понятной идейная функция таких персонажей романа, как Разумихин и Лебезятников.

Разумихина (недаром у него имя «со значением») Достоевский хотел противопоставить Раскольникову в качестве положительного героя, «образца жизненного поведения». Разумихин тоже бедный студент, доведенный обстоятельствами до последней степени нищеты. Но в отличие от Раскольникова он не «озлился», не надумал никакой «теории». Достоевский в своей авторской речи не скупится на комплименты по адресу Разумихина: «Это был необыкновенно веселый и сообщительный парень, добрый до простоты. Впрочем, под этой простотой таились и глубина, и достоинство... Был он очень неглуп, хотя и действительно иногда простоват» (V, 45); «... горячий, откровенный, простоватый, честный, сильный, как богатырь» (V, 167). За свои необыкновенные качества Разумихин награждается высокой наградой: любовью Дунечки.

Но «доброта», «простота» и прочие качества Разумихина оборачиваются в конечном итоге одним фундаментальным «достоинством» — полным примирением с действительностью: критицизм Раскольникова по отношению ко всему окружающему глубоко чужд ему. Поэтому и избираемый им жизненный путь (издание книг и торговля ими) есть по существу приспособление к существующему укладу жизни — та самая «честная чичиковщина», которую презирали герои Помяловского.

В лице Разумихина Достоевский пытался возвеличить «простое», «цельное» отношение к жизни, противопоставив его критицизму и «рационализму» Раскольникова. Раскольников, якобы, наделен лишь «остроумием», «р а с с у д к о м» (вспомним цитированные ранее слова Порфирия Петровича об «отвлеченных доводах рассудка», а также то место романа, где Раскольников говорит об открывшемся перед ним «царстве рассудка и света»), Разумихин же — «р а з у м о м» в подлинном смысле слова: ему доступно «высшее», «непосредственное» восприятие действительности.

Антитеза «рассудок — разум» в таком значении была, вероятно, почерпнута Достоевским из арсенала реакционно-идеалистической философии. Подобную антитезу мы находим, например, в писаниях А. С. Хомякова, с которыми Достоевский к середине 60-х годов уже мог быть знаком. В статье «По поводу отрывков, найденных в бумагах И. В. Киреевского» Хомяков противопоставляет ограниченный в своих возможностях рассудок — «проникнутому верой» разуму. «Познание рассудочное не об-

П. М. Боклевский.— Иллюстрация к роману «Преступление и наказание».
Лужин

П. М. Боклевский.— Иллюстрация к роману «Преступление и наказание». Свидригайлов

нимает действительности познаваемого...,— заявляет он.— Все глубочайшие истины мысли, вся высшая правда вольного стремления доступны только разуму, внутри себя устроенному в полном нравственном согласии с всесущим разумом, и ему одному открыты невидимые тайны вещей божеских и человеческих» [59]. Только с учетом подобного противопоставления «разум — рассудок» в его реакционно-идеалистическом истолковании можно до конца понять, что́ хотел выразить Достоевский образом Разумихина.

Карикатурная фигурка Лебезятникова является прямым продолжением той полемики с революционными демократами, которую Достоевский вел на страницах «Времени» и «Эпохи». Дурацкие разглагольствования Лебезятникова (о женском равноправии, об устройстве коммуны, о супружеских изменах, о праве членов коммуны входить в чужие комнаты, о том, что очистка выгребных ям «гораздо выше»... «деятельности какого-нибудь Рафаэля или Пушкина, потому что полезнее» и т. д.) опошляют и извращают суждения Чернышевского и Писарева. Некоторые из них являются прямой пародией на высказывания героев «Что делать?» [60].

По замыслу писателя, Лебезятников, очевидно, должен был являться чем-то вроде комического двойника Раскольникова [61]. Раскольников воплощает собой начало отрицания («раскол») в его глубоком, трагическом смысле; Лебезятников же — «лебезящее лакейство мысли». О «лакействе мысли» не раз писала «Эпоха» в статьях, направленных против последователей революционно-демократических идей — см., например, статью Аверкиева «Университетские отцы и дети» в № 3 за 1864 г. В самом романе Лебезятников характеризуется как один из «пошляков», которые «мигом пристают непременно к самой модной ходячей идее, чтобы тотчас же опошлить ее, чтобы мигом окарикатурить все, чему они же иногда самым искреннейшим образом служат» (V, 296).

* *

Не менее важно и то, с *каких позиций* критикует Достоевский Раскольникова, что́ он стремится противопоставить его «теории» и вообще всяким «разрушительным идеям», «дерзновенным посягательствам» на существующий общественный строй. Это — «православное воззрение»: проповедь смирения, христианской любви к окружающим, «очистительного» и «возвышающего» страдания; вера в «неисповедимость путей провидения», во «всеблагой божий промысел», охраняющий правду и справедливость, воздающий всем по заслугам.

В изображении Достоевского Соня Мармеладова — не просто жертва антагонистического строя, добрая, кроткая и вместе с тем мужественная девушка, пожертвовавшая собой ради спасения близких от голодной смерти: прежде всего это носительница и воинствующая проповедница христианской идеологии. В первой сцене с Раскольниковым (глава IV четвертой части) подчеркивается, что только вера в бога дает ей силы вести жизнь проститутки, придает смысл ее существованию. Когда Раскольников на другой день спрашивает ее: «...если бы вдруг все это теперь на ваше решение отдали: тому или тем жить на свете, то есть Лужину ли жить и делать мерзости, или умирать Катерине Ивановне? то как бы вы решили:

---

[59] А. С. Хомяков. Полное собрание сочинений, т. I. СПб., 1861, стр. 278, 281, 282.

[60] Это было отмечено Л. П. Гроссманом в его вступительной статье к отдельному изданию романа (1935, стр. 15), а также Л. Погожевой в статье «Образы в романе «Преступление и наказание»» («Литературная учеба», 1940, № 8—9, стр. 87).

[61] Это также отмечено только что названными авторами.— См. там же.

кому из них умереть?»,— Соня отвечает: «Я божьего промысла знать не могу» (V, 332—333).

Как уже не раз указывалось [62], полемически заостренными против революционных демократов и их писаний оказываются не только образ Сони в целом, но и ее конкретная сюжетная функция, ее роль в романе. У Некрасова («Когда из мрака заблужденья»), Чернышевского (Кирсанов и Настенька Крюкова) передовой интеллигент спасал из «мрака заблужденья» проститутку, возвышая ее до себя. В «Преступлении и наказании» напротив, проститутка указывает путь к нравственному «просветлению» и «возрождению» «заблудшему» интеллигенту-рационалисту, «потерявшему бога». Эта парадоксальная ситуация намечена уже в «Записках из подполья». В ином, еще более резком варианте она была впоследствии использована Л. Андреевым в «Тьме».

«Православное воззрение» наложило явственную печать и на фигуру Раскольникова — на то, как показаны в романе содержание, ход и исход его внутренней борьбы.

Просветление Раскольникова в эпилоге представлено как его религиозное «воскресение» — приобщение к христианской идеологии. Это «воскресение», только декларированное, художественно не раскрытое, никак не вяжется с общим душевным обликом героя и отзывает чем-то фальшивым, присочиненным.

Достоевский неоднократно пытается внушить читателю, что внутренняя борьба Раскольникова есть борьба между богом и дьяволом в его душе (Соня: «От бога вы отошли, и вас бог поразил, дьяволу предал»; Раскольников: «...я ведь и сам знаю, что меня черт тащил») (V, 341 и др.).

По замыслу Достоевского, весьма важную роль в «Преступлении и наказании» должна была, видимо, играть евангельская легенда о воскрешении Христом Лазаря из гроба, легенда, которую сначала упоминает Порфирий Петрович в первом разговоре с Раскольниковым (V, 213), а затем читает вслух Соня (V, 265—267). Эта легенда, очевидно, должна была служить чуть ли не центральным символом романа, знаменующим духовную смерть героя и последующее «воскресение» его. Не случайно Достоевский на последней странице, сообщая об этом «воскресении», счел нужным вновь напомнить об евангельской притче (V, 447).

В первопечатном (журнальном) тексте Соня так уговаривала Раскольникова принести всенародное покаяние в убийстве: «Тогда бог опять тебе жизни пошлет и воскресит тебя. Воскресил же чудом Лазаря, и тебя воскресит. Пойдешь? Пойдешь?» (V, 456).

Возможно, что к притче о Лазаре восходят и некоторые мелкие детали, значение которых намеренно акцентируется. Когда, например, мать Раскольникова замечает ему, что его комната похожа на гроб, он так реагирует на это: «А если б вы знали, однако, какую вы странную мысль сейчас сказали, маменька,— прибавил он вдруг, странно усмехнувшись» (V, 188—189).

По первоначальным наметкам писателя признанию Раскольникова в совершении убийства должно было предшествовать «видение Христа», являющегося преступнику во сне: о Христе, «видении Христа» — в соответствующем контексте — не раз упоминается в конспективных набросках плана [63]. Не должно ли было это чудесное явление Христа служить парал-

[62] См., например, вступительную статью Л. П. Гроссмана к отдельному изданию романа (1935, стр. 27).

[63] Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание», стр. 70, 73, 177.— В записных книжках к роману есть ряд упоминаний легенды о воскрешении Лазаря. См., например, стр. 177, 198, 204.

лелью к тому посещению Христом умершего Лазаря, о котором повествует евангельская легенда? Глубокое реалистическое чутье, очевидно, побудило Достоевского отказаться впоследствии от подобной нереалистической сцены.

Самому убийству процентщицы Достоевский, видимо, хотел придать значение чего-то провиденциального, предначертанного «свыше». Такое толкование прямо подсказывается текстом романа.

После кошмарного сна (глава V первой части) Раскольников отбрасывает мысль о задуманном преступлении: «Господи! — молил он,— покажи мне путь мой, а я отрекаюсь от этой проклятой... мечты моей!» (V, 52). Какой же «путь» был указан Раскольникову «свыше»? Об этом говорят следующие строки (отделенные от только что цитированных лишь одним абзацем): «Впоследствии, когда он припоминал это время и все, что случилось с ним в эти дни... его до суеверия поражало всегда одно обстоятельство, хотя, в сущности, и не очень необычайное, но которое постоянно казалось ему потом как бы каким-то предопределением судьбы его. Именно: он никак не мог понять и объяснить себе, почему он, усталый, измученный, которому было бы всего выгоднее возвратиться домой самым кратчайшим и прямым путем, воротился домой через Сенную площадь, на которую ему было совсем лишнее идти... Зачем же, спрашивал он всегда, зачем же такая важная, такая решительная для него и в то же время такая в высшей степени случайная встреча на Сенной (по которой даже и идти ему незачем) подошла как раз теперь к такому часу, к такой минуте в его жизни, именно к такому настроению его духа и к таким именно обстоятельствам, при которых только и могла она, эта встреча, произвести самое решительное и самое окончательное действие на всю судьбу его. Точно тут нарочно поджидала его!» (V, 52).

Напомним, что речь идет о встрече с Лизаветой, послужившей окончательным толчком к совершению убийства: Раскольников узнал, что на следующий день, в 7 часов вечера, Лизавета уйдет из дома и старуха останется одна. После этой встречи Раскольников «вошел к себе, как приговоренный к смерти. Ни о чем он не рассуждал и совершенно не мог рассуждать; но всем существом своим вдруг почувствовал, что нет у него более ни свободы рассудка, ни воли, и что все вдруг решено окончательно» (V, стр. 54).

Но почему преступление Раскольникова должно было быть предопределено «свыше»?

С цитированными страницами нельзя не поставить в связь ту, намечавшуюся одно время, концовку романа, которая зафиксирована в третьей записной книжке: «№3. Последняя строчка. Неисповедимы пути, которыми бог находит человека...» [64]. В окончательном тексте «Преступления и наказания» последняя строчка иная. Но то же самое утверждение вложено несколько раньше в уста Порфирия Петровича (глава II шестой части): «Вас, может, бог на этом (на преступлении.— *Ф. Е.*) и ждал» (V, 373).

Очевидно, Достоевский хотел показать, что Раскольников, охваченный «гордыней рассудка», обуянный человеконенавистнической «идеей», должен был пройти через преступление, чтобы в горниле страданий «очиститься», искупить свое духовное падение. По этому пути и ведет Раскольникова в романе «всеблагой божий промысел»: через грех и страдание — к просветлению и «воскресению», к счастью.

---

[64] Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание», стр. 213.

В третьей записной книжке к «Преступлению и наказанию», под многозначительным заголовком «Идея романа», написано: «Православное воззрение, в чем есть православие. Нет счастья в комфорте, покупается счастье страданием. Человек не родится для счастья. Человек заслуживает свое счастье, и всегда страданием. Тут нет никакой несправедливости» [65].

Эта реакционнейшая, принижающая человека мысль о спасительности страданий, их очистительной силе воплощена и в сюжетной истории второстепенного персонажа — маляра Миколки. Несправедливо заподозренный в убийстве процентщицы, Миколка — человек из народа — признается в преступлении, которого не совершал, только для того, чтобы «принять на себя страдание». Такова «народная правда» русского православного народа, к которой приобщается в конце концов и Раскольников,— несомненно хотел этим сказать писатель.

Думается, не случайно Миколкой же назван в романе и другой деревенский парень — тот, который в порыве злобного озорства исступленно бьет по глазам и убивает свою лошаденку. По убеждению Достоевского, таковы две «ипостаси», две стороны души русского народа: в ней «жажда страдания» противоречиво сочетается якобы с «безудержем страстей», величайшим «своеволием», «всеотрицанием». Если соединить эти два образа воедино, получится Влас — персонаж позднейшего очерка из «Дневника писателя» (1873). В образе Власа, имеющего лишь косвенное отношение к некрасовскому «Власу», писатель стремился, как известно, воплотить характернейшие народные черты и в первую очередь то, что «самая главная, самая коренная духовная потребность русского народа — есть потребность страдания, всегдашнего и неутолимого» (XI, 35).

Не приходится доказывать, насколько ложной и надуманной была эта религиозно-охранительная концепция. Вся история русского народа за последние десятилетия доказала противоположное: его желание и умение уничтожить источник всех страданий — эксплуататорский строй, построить на его месте новое, социалистическое общество, обеспечивающее возможность свободной и счастливой жизни.

О спасительности страданий говорит в романе и Порфирий Петрович. Образ следователя выписан в романе с большой силой. Замечательный мастер своего дела, умный и тонкий аналитик человеческих душ, блестящий диалектик, разгадавший тайну Раскольникова по самым незначительным уликам, Порфирий Петрович шаг за шагом вынуждает убийцу к саморазоблачению и капитуляции. Словесные поединки Порфирия Петровича с Раскольниковым, полные напряжения и страсти, лишний раз свидетельствуют о непревзойденном умении Достоевского проникать в тончайшие нюансы переживаний, мыслей, чувств. Они могут служить чем-то вроде руководства для начинающих судебных работников.

Один из виднейших русских юристов дореволюционного времени, А. Ф. Кони, автор работы «Достоевский как криминалист», писал: «Душевные переживания Раскольникова в связи с глубоко обдуманными приемами судебного следователя Порфирия Петровича изображены Достоевским с такой поучительной реальностью, что Бернар де Глайо (председатель парижского апелляционного суда.—*Ф. Е.*) в своей книге «Les passions criminelles» и известный французский криминалист-практик Атален постоянно ссылаются на них, а последний даже заключает свои лекции словами: «Surtout, messieurs, lisez Dostoyevski!» [66].

---

[65] Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание», стр. 167.
[66] А. Ф. Кони. На жизненном пути, т. 5. М., 1929, стр. 336.

Проповедь христианских добродетелей, казалось бы, не к лицу Порфирию Петровичу. Но и в его уста вложена следующая сентенция: «...страданье, Родион Романыч, великая вещь... в страдании есть идея. Миколка-то прав» (V, 375).

В свете сказанного становится понятен финал романа, где победу неожиданно одерживают добрые, положительные силы: такой финал должен воочию демонстрировать «благостность провидения», «неисповедимость путей творца».

Лужин не только терпит неудачу в своих гнусных планах, но и оказывается публично посрамленным. «Тигр» Свидригайлов кончает с собой, не забыв, однако, обеспечить перед смертью будущее детей Катерины Ивановны. Три тысячи рублей, предусмотрительно оставленные Марфой Петровной Свидригайловой Дунечке, позволяют ей и Разумихину заняться полезной и честной книгоиздательской деятельностью. Они вознаграждены за свою «добродетель», как вознаграждена Соня за самоотвержение: Соню ждет счастье с раскаявшимся, приобщившимся к религии любви и всепрощения Раскольниковым. Оказывается, священник «недаром» пророчил Катерине Ивановне, что «всевышний» поможет ее малюткам. Так оно и случилось...

В этой развязке все,— за исключением самоубийства Свидригайлова, психологически вполне мотивированного,— отзывает фальшью, неестественностью, нагромождением невероятных, чудесных случайностей: правда искусства мстит за попытки насилия над ней.

Таким образом Достоевский, с гениальной силой изобразив трагизм человеческих судеб при капитализме, создав потрясающие картины бедствий и страданий — невыносимых и незаслуженных, в то же время пытался внушить читателю, что судьбами этими заправляет в конечном счете премудрое и всеблагое начало, что в страданиях этих таится спасительная и очищающая сила. Право каждого на место под солнцем, столь убедительно доказываемое романом, писатель стремился подменить «правом» на самопожертвование (Соня), «правом» на духовное просветление (Раскольников).

Но эта подмена — как и другие, ей подобные,— не удалась, не могла удаться Достоевскому, несмотря на ретушовку фигуры Раскольникова, попытку создания катарсиса в финале и многое иное: объективный смысл образов и ситуаций, сопротивление жизненного материала, столь широко вовлеченного в роман, оказались сильнее. В восприятии читателя реакционно-охранительные тенденции «Преступления и наказания» заслоняются и оттесняются незабываемой картиной жизни «на аршине пространства»,— всем тем, о чем когда-то проникновенно писала Роза Люксембург: «Кто раз пережил его (Достоевского.— *Ф. Е.*) Раскольникова, допрос Мити Карамазова в ночь после убийства его отца, кто пережил «Записки из Мертвого дома», тот никогда больше не сможет укрыться, как улитка в свою раковину, в скорлупу филистерства и самодовольного эгоизма. Романы Достоевского представляют собой самое страшное обвинение, брошенное в лицо буржуазному обществу: истинный убийца, губитель человеческих душ — это *ты!*» [67].

6

В композиционном отношении «Преступление и наказание» — самый стройный из последних больших романов Достоевского. Но построен он

---

[67] Роза Люксембург. Душа русской литературы.— Сб. «О литературе», 1934, стр. 111—112.

весьма своеобразно. Тут тоже сказывается та «философичность» его, о которой мы говорили выше.

Отдельные сюжетные линии романа сплачивает воедино социально-философская проблема: в этих сюжетных линиях воплощены различные стороны проблемы («идеи») Раскольникова и возможные пути ее решения.

В несчастьях семьи Мармеладовых запечатлено незаслуженное человеческое страдание, о котором мучительно размышляет Раскольников, — «существование на аршине пространства», служащее отправной точкой всей его «теории». Сюжетная линия Свидригайлова демонстрирует, что сумевший «переступить» через запреты морали (Раскольников не смог этого сделать) является не «сверхчеловеком», а получеловеком, недостойным жизни и отказывающимся от нее. В противоположность этому линия Сони Мармеладовой должна, по замыслу писателя, указывать подлинное решение «проблемы» Раскольникова (самоотверженная любовь к людям, служение им). Центральная сюжетная линия — линия Раскольникова призвана прямо, непосредственно дискредитировать его человеконенавистническую «теорию». Наконец, эпизоды, связанные с Лужиным, должны дискредитировать «теорию» косвенно — путем переключения ее в повседневный, бытовой план. В своей практике бессовестный буржуазный делец Лужин как бы реализует по мелочам все ту же идею о праве на преступление.

Можно сказать, что в романе повествуется не об одном преступлении, а о нескольких, и о соответствующих им наказаниях: о неудачной попытке «кандидата в Наполеоны» переступить через кровь; о чудовищных, зверских преступлениях циника Свидригайлова, который вынужден сам вынести себе смертный приговор; о преступлении-самопожертвовании Сони; о мерзких будничных преступлениях-проделках Лужина.

Так центральная проблема романа подчиняет себе все линии и звенья широко разветвленного сюжета.

Композиционную стройность придает роману и наличие в нем единого сюжетного стержня, «центра»; главное происшествие (в котором находит выражение «идея» главного героя) — убийство процентщицы — связывает в единый узел произведение. В чисто сюжетном плане все важнейшие перипетии «Преступления и наказания» либо подготовляют это событие, либо вытекают из него, так или иначе соотносятся с ним. В борьбу, вызванную убийством и розысками его виновника, вовлекаются почти все действующие лица.

* * *

«Преступление и наказание» поражает богатством сюжетной выдумки, остротой и напряженностью фабулы, неотрывно приковывающей к себе внимание читателя.

Ярко выраженная сюжетность романа связана с «необычайностью», «эффектностью» тех происшествий, о которых в нем повествуется (загадочное убийство; две трагических смерти; самоубийство; волнующие словесные дуэли между убийцей и следователем; покушение Свидригайлова на Дуню и т. д.).

Достоевский отталкивался от сниженно-бытового воспроизведения жизни в ее будничных, повседневных проявлениях. В написанном несколькими годами позднее письме его к Н. Страхову говорится: «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явле-

ний и казенный взгляд на них, по-моему, не есть еще реализм, а даже напротив.— В каждом нумере газет Вы встречаете отчет о самых действительных фактах и о самых мудреных. Для писателей наших они фантастичны; да они и не занимаются ими; а между тем они действительность, потому что они *факты*. Кто же будет их замечать, их разъяснять и записывать? Они поминутны и ежедневны, а не *исключительны*» [68].

Забота о занимательности повествования играла видную роль в творческих планах автора «Преступления и наказания». Предлагая в сентябре 1865 г. свой роман Каткову, Достоевский писал: «За занимательность ручаюсь, о художественном исполнении не беру на себя судить» [69]. Занимательность, однако, никогда не становилась в глазах Достоевского самоцелью, чем-то главным и определяющим; в только что приведенном высказывании «занимательность» даже отграничивается от «художественного исполнения» — как чего-то гораздо более существенного. Мы уже пытались показать, сколь неразрывно вся сюжетная канва «Преступления и наказания» связана с идейным содержанием романа. Однако умение Достоевского воплотить это содержание в яркую и увлекательную фабулу никак не следует сбрасывать со счетов: оно свидетельствует о выдающемся сюжетном мастерстве писателя.

Особая динамичность сюжетного развития в «Преступлении и наказании» (столь отличающая его от романов Тургенева, Гончарова) сразу же бросается в глаза. Сюжет романа напоминает калейдоскоп: это какой-то «вихрь событий», непрерывно нагромождающихся друг на друга. Но каждое из них в отдельности и все они в совокупности полностью мотивированы — и внутренней логикой переживаний действующих лиц и внешней связью всего совершающегося. Достоевский умеет находить всё новые «толчки», пускать в ход всё новые пружины действия, и напряженность фабульного движения не ослабевает ни на минуту.

После того как убийство совершено и концы спрятаны в воду, ничто, казалось бы, не может повести к разоблачению преступника. Действие как будто должно замедлиться. Но «случайный» вызов в полицейскую контору (подготовленный уже за несколько глав: «Прасковья-то Павловна в полицу на тебя хочет жалиться» — V, 26), а затем «случайный» разговор с Заметовым и «случайный» приход преступника на квартиру убитой (и то и другое естественно вытекает из его душевного состояния) — создает цепь косвенных улик и вовлекает Раскольникова в борьбу со следствием.

С другой стороны, ряд драматических эпизодов возникает в связи с приездом матери и сестры (также вполне мотивированным всем ходом событий). Мощными толчками действия являются и встречи героя с Лужиным, Соней, Свидригайловым. В результате стремительный круговорот событий заполняет роман вплоть до самого эпилога.

Исключительная динамичность сюжета, в частности, проявляется в том, что происшествия романа до предела сконцентрированы во времени. По интересным подсчетам А. Г. Цейтлина, весь сложный калейдоскоп событий, о которых непосредственно повествуется в «Преступлении и наказании», вмещен в рамки $9^1/_2$ суток. При этом события первой части романа укладываются в $2^1/_2$ суток, второй части — в 2, а пятой и шестой — в одни сутки [70].

---

[68] Письма, II, стр. 169—170.

[69] Письма, I, стр. 420.

[70] См. А. Г. Цейтлин. Время в романах Достоевского. «Родной язык в школе», 1927, сб. 5, стр. 12.

Справедливое замечание А. Г. Цейтлина: «Между Садовою улицей и Сенною площадью герои Достоевского переживают то, что обыкновенные люди не успевают пережить за годы, даже за целую жизнь» [71],— в первую очередь может быть отнесено к Раскольникову.

Динамичность, напряженность сюжета находит выражение и в другом: в неожиданных, резких поворотах действия, в мастерских «обратных ходах», внезапно меняющих всю ситуацию.

Вспомним, например, историю спасения Раскольникова после убийства процентщицы. Предельно напряженные положения сменяют друг друга как бы на острие ножа. Каждая сюжетная перипетия отменяет предыдущую. Достоевский то приоткрывает перед убийцей путь к спасению, то внушает читателю уверенность, что поимка преступника неизбежна.

Та же смена острых ситуаций — в истории посягательства Свидригайлова на Дуню. В момент, когда обнаруживаются его подлинные намерения, судьба Дуни кажется предрешенной. Но внезапно вынутый ею из кармана револьвер резко меняет соотношение сил. Однако далее следуют промах и осечка, а затем Дуня бросает револьвер. Свидригайлов подходит к ней... но в последний момент Дуне неожиданно удается умолить его и он ее отпускает.

Подобные повороты действия — совершенно правдоподобные, не содержащие в себе ничего чудесного — одно из проявлений сюжетной изобретательности Достоевского. Чередование контрастных ситуаций — закон развития сюжета в «Преступлении и наказании», как и в ряде других произведений писателя.

Сюжетную остроту, «увлекательность» роману придает и дымка таинственности, окутывающая Раскольникова. Он сразу же представляется читателю в качестве «загадочного героя». В первой главе рассказывается о том, как он идет «делать пробу». Пробу чего? Об этом сначала можно только догадываться. Даже после того как выясняется, что дело идет о замышляемом убийстве старухи и само убийство совершается, мотивы его остаются недостаточно понятными для читателя. До конца «теория» Раскольникова раскрывается лишь в его исповеди Соне Мармеладовой в пятой — предпоследней — части романа.

Что создание ореола загадочности вокруг главных героев его романов 60—70-х годов прямо входило в творческие намерения писателя, свидетельствуют заметки в записных книжках, относящиеся к Мышкину, Версилову, Петру Верховенскому, Ставрогину [72]. Таким же «героем-загадкой» является Раскольников.

Для того, чтобы представить Раскольникова «таинственным незнакомцем», Достоевский не дает в «Преступлении и наказании» экспозиции и не сообщает читателю предыстории своего героя. Лишь шаг за шагом, параллельно развертыванию сюжета, становятся известными важнейшие черты его прошлого (отношения к родным, к товарищам; эпизод с невестой; эпизод со статьей). Небезынтересно, что два случая из предыстории Раскольникова, существенные для понимания его характера (помощь больному товарищу; спасение детей во время пожара), читатель узнает только из эпилога. О завязке внутренней борьбы Раскольникова (сцена в трактире — разговор между студентом и офицером) читателю сообщается так

---

[71] А. Г. Цейтлин. Время в романах Достоевского, стр. 11.

[72] Из архива Ф. М. Достоевского. «Идиот». Неизданные материалы. Редакция П. Н. Сакулина и Н. Ф. Бельчикова. М.— Л., 1931, стр. 101; Из архива Ф. М. Достоевского. «Бесы». Неизданные материалы. Редакция Е. Коншиной. М.— Л., «Academia», 1935, стр. 271.

поздно, как только можно: непосредственно перед рассказом об убийстве старухи.

Однако для того, чтобы ореол таинственности действительно окружал Раскольникова, недостаточно было умолчаний насчет его «прошлого»: необходимым оказывался и особый тон, особая манера при рассказе о его «настоящем», охватываемом сюжетом романа. И подобная оригинальная манера повествования последовательно проводится писателем в «Преступлении и наказании» (как и в других больших романах 1860—70-х годов, в центре которых также стоят загадочные герои). Авторская речь Достоевского выполняет, как правило, лишь «протокольно-информационную» функцию: она информирует о событиях, но не раскрывает до конца их внутреннего смысла; она фиксирует переживания, поступки, размышления, внутренние монологи героя, но никогда исчерпывающе не разъясняет их. Нет ничего более чуждого Достоевскому, чем позиция все оценивающего и все разъясняющего автора, на которой, как правило, стоит Толстой, взвешивающий на весах анализа и скрупулезной этической оценки мельчайшие переживания Пьера Безухова и Николая Ростова, предсмертные ощущения Андрея Болконского и Николая Левина. В записных книжках к романам Достоевского нередко встречаются пометки такого рода: «Короче рассказ — особый тон и особая манера. Короткий рассказный особый тон без объяснений» [73]. «Короче писать; одни факты; без рассуждений и без описания ощущений» [74]. И в третьей записной книжке к «Преступлению и наказанию» сказано: «всё факты, без рассуждений» [75].

Как известно, Достоевский первоначально намечал для «Преступления и наказания» форму Icherzählung — дневника преступника или исповеди его о совершенном убийстве, но впоследствии отказался от этой формы и предпочел ей рассказ от автора. Чем же объясняется это изменение в творческих планах? Ответ содержится в первой записной книжке к роману: «*Рассказ от себя, а не от него.* Если же исповедь, то уже слишком, *до последней крайности,* надо все уяснять. Чтобы каждое мгновение рассказа все было ясно» [76].

Видимо, именно эта необходимость «все уяснять» при повествовании от лица главного героя и остановила Достоевского. Он предпочел иную манеру — авторского рассказа «без рассуждений», которая и позволила ему окружить Раскольникова ореолом тайны.

* * *

Исключительная динамичность, «сюжетность» романа прежде всего обусловлена исключительной динамичностью главного героя: «Преступление и наказание» — это почти целиком рассказ о метаниях Раскольникова. Но особая динамичность образа Раскольникова, как и других важнейших образов Достоевского (С. Цвейг даже противопоставлял их в этом плане персонажам Бальзака), глубоко оригинальна и своеобразна.

В романах Достоевского повествуется, как правило, не об изменениях героя, а о непрерывных, все более и более интенсивных метаниях его между одними и теми же полярными крайностями, которые он в себе сочетает — которые вытекают из его «идеи-чувства».

Перевоплощение, трансформация героя как результат столкновения его с жизнью — характернейшая, постоянная тема романа XIX века — и

[73] Из архива Ф. М. Достоевского. «Бесы», стр. 273.
[74] Из архива Ф. М. Достоевского. «Идиот», стр. 116.
[75] Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание», стр. 179.
[76] Там же, стр. 60.

русского и западноевропейского. В романах же Достоевского, построенных в этом отношении по законам драмы, мы имеем дело большей частью лишь с непрерывным нарастанием внутренней и внешней коллизии героя, завершающимся трагической развязкой. Правда, иногда оно завершается и «просветлением» его («воскресение» Раскольникова, «обновление» Версилова). Но это просветление, почти всегда вынесенное в эпилог, является по существу мало убедительным внешним привеском к сюжетной истории героя. Пьер Безухов и Александр Адуев, Болконский и Лаврецкий — так же, как Вильгельм Мейстер, Эмма Бовари, Растиньяк,— «меняют душу» на протяжении романа и иногда не раз (конечно, не выходя за пределы того единого комплекса внутренних черт, который в них воплощен). Этого нельзя сказать о большинстве центральных персонажей Достоевского: при появлении на сцене они уже носят в себе ту основную коллизию, раскрытием и углублением которой является вся их дальнейшая история. Они стоят в этом отношении рядом с такими героями трагедии, как Борис Годунов, Макбет, Гамлет. Движение их в романе есть движение не по прямой, а по спирали.

Метания Раскольникова в «Преступлении и наказании», пожалуй,— лучшая иллюстрация для только что сказанного. Все его движение в романе есть непрерывная мучительная «смена фаз» внутренней борьбы.

Читатель застает Раскольникова в начале романа в состоянии нерешительности; как выясняется впоследствии, мысль об убийстве процентщицы мучает его уже полтора месяца, но он не в состоянии принять решение. Первое звено фабулы — «делание пробы» — ведет к отказу от замышляемого преступления(«...нет, это вздор, это нелепость...»). Но уже второе звено — встреча с Мармеладовым и посещение Мармеладовых — знаменует обратное движение: в сторону «идеи». Раскольников вновь переживает тот внутренний процесс, который раньше привел его к мысли убить старуху. Виденное и слышанное у Мармеладовых как бы подтверждает правильность его теории (аморальность существующих отношений, при которых люди живут за счет «страданий Сонечек»; право сильного «переступить» через моральные запреты).

Третья перипетия — получение письма от матери — усиливает напряжение и вплотную подводит Раскольникова к решению («во что бы то ни стало надо решиться...»): он чувствует себя ответственным за то, что судьба его сестры, выходящей замуж за нелюбимого человека, чтобы помогать ему, Раскольникову, будет отчасти походить на судьбу Сонечки («Сонечка, Сонечка Мармеладова, вечная Сонечка, пока мир стоит!.. А ты что теперь делаешь? Обираешь их же»).

Четвертая перипетия — встреча с пьяной девушкой на бульваре — заставляет Раскольникова принять решение: он мысленно видит на ее месте свою сестру. Однако за этим наступает последнее судорожное отталкивание от злодейского предприятия: пятая перипетия (сон об избиваемой лошади) отменяет принятое решение. Раскольников как бы сбрасывает с себя наваждение. Но на очереди шестая, решающая перипетия — случайная встреча на Сенной с Лизаветой. Она кладет конец колебаниям и заставляет Раскольникова взяться за топор.

Этим завершается первый тур внутренней борьбы. За ним следует второй, в котором инстинкт самосохранения борется с инстинктивным же стремлением преступника сбросить с себя тяжкий груз — принести повинную; общение с близкими людьми становится невозможным для убийцы. Далее все та же внутренняя коллизия вызывает метания героя между Соней Мармеладовой (воплощением его «светлой половины») и Свидригайловым (воплощением его «дурной половины»). Внутренним колебаниям

героя сопутствует внешняя борьба, пока он в конце концов не признается в совершенном преступлении. Характерно, что даже этой последней перипетии предшествует «обратный ход»: уже придя в полицейскую контору, чтобы принести повинную, Раскольников сначала уклоняется от признания и уходит. Лишь вернувшись обратно, он находит в себе силы выговорить роковые слова: «я убил».

Так через весь роман проходит «смена фаз» внутренней борьбы Раскольникова: коллизия, порожденная «идеей» героя, раскрывается — по принципу драматического нарастания — все глубже, острее и шире.

Повторяемость внутренних движений вызывает иногда повторение более или менее аналогичных сюжетных ситуаций или сцен, причем, однако, каждая последующая из таких ситуаций представляет собой углубление и драматическое заострение предыдущей (два разговора Раскольникова с Соней, два разговора его с Свидригайловым). И в этом пункте поэтика романа Достоевского смыкается с поэтикой драмы. В сюжете драмы повторение более или менее аналогичных положений с углублением заложенного в них конфликта — важное, часто применяемое художественное средство.

Несмотря на наличие «повторяющихся» движений и сцен, Достоевский по существу не повторяется, конечно, в своем романе. Сквозь призму все той же внутренней коллизии Достоевский умеет преломить все новые и новые «глубины души человеческой» — самые разнообразные и самые сложные чувства, ощущения и переживания. В изображении мучительного душевного разлада, трагических борений героя, поставленного судьбой перед неразрешимыми для него задачами (неразрешимыми потому, что они отражают противоречия целого общественного уклада), и проявилось великое психологическое мастерство Достоевского.

Замечательным художественным средством в руках Достоевского явилось контрастное «рембрандтовское» освещение, в котором он показывает убогие комнаты столичных бедняков, их искаженные страданием лица [77].

Это важный элемент того фона, на котором Достоевский экспонирует своих трагических героев. Подобное освещение — свет огарка в комнате, свет газового фонаря на улице ночью — как бы бессильно борется с тьмою, не рассеивая ее, и оттеняет страшный мир, в котором живут персонажи писателя. Секрет излюбленного им освещения Достоевский раскрыл впоследствии в «Сне смешного человека» устами героя новеллы: «Мне вдруг представилось, что если б потух везде газ, то стало бы отраднее, а с газом грустнее сердцу, потому что он все это (печальный петербургский пейзаж.— *Ф. Е.*) освещает» (XII, 108). При тусклом, неверном свете огарка Раскольников знакомится с жилищем Мармеладовых и его обитателями: «огарок освещал беднейшую комнату... болезненное впечатление производило это чахоточное и взволнованное лицо (Катерины Ивановны.— *Ф. Е.*), при последнем освещении догоравшего огарка, трепетавшем на лице ее» (V, 23). Когда в комнате Сони завершается чтение легенды о Лазаре, Достоевский считает нужным отметить: «Огарок уже давно погасал в кривом подсвечнике, тускло освещая в этой нищенской комнате убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги» (V, 267). Полупризнание Раскольникова Разумихину в убийстве старухи не слу-

---

[77] О рембрандтовском освещении у Достоевского см. в работах Л. П. Гроссмана, в статье Л Погожевой «Мастерство колорита у Достоевского» («Литературная учеба», 1939, № 4). Мы здесь пытаемся внести некоторые новые моменты в разработку этого вопроса.

чайно происходит в темном коридоре у лампы: лампа бросает отсветы на «болезненно искривившееся лицо» преступника (V, 256).

* * *

Религиозно-идеалистические концепции Достоевского облекали покровом мистики процесс первоначального капиталистического накопления 60-х годов. «Пессимизм, непротивленство, апелляция к «Духу» есть идеология, неизбежно появляющаяся в такую эпоху, когда весь старый строй «переворотился»...» [78]. Совершенно «земные» социально-этические коллизии, порожденные развитием капитализма, приобрели под пером писателя черты христианской мистерии о грехопадении и искуплении.

Враждебность по отношению к революционным демократам во многом сузила поле зрения Достоевского, вызвала на свет некоторые «загадочные и словно во сне мечущиеся марионетки, сделанные руками, дрожащими от гнева» [79], наложила печать на облик главного героя.

Но к середине шестидесятых годов полного развития достигли и лучшие черты гениального дарования Достоевского, высоко оцененные Белинским. В предсмертной рецензии об отдельном издании «Бедных людей» великий критик выразил восхищение «поразительною истиною в изображении действительности», «глубоким пониманием и художественным, в полном смысле слова, воспроизведением трагической стороны жизни», усматривая именно в этом «главную силу таланта г. Достоевского, его оригинальность» [80].

Благодаря этой главной силе таланта Достоевского сердцевину «Преступления и наказания» составила все же великая правда, хотя и получившая своеобразное преломление: правда о жизни «на аршине пространства», о чудовищных извращениях человеческой психики, обесчеловечении человека в условиях буржуазного общества.

Эта великая правда, облеченная в яркую художественную форму, и определяет непреходящее значение «Преступления и наказания» в русской и мировой литературе.

---

[78] В. И. Ленин. Сочинения, т. 17, стр. 31.

[79] М. Е. Салтыков-Щедрин. Полное собрание сочинений, т. VIII. Л., 1937, стр. 438.

[80] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. X, изд. АН СССР, М. 1956, стр. 364.

Г. М. ФРИДЛЕНДЕР

РОМАН «ИДИОТ»[1]

1

Роман «Идиот» был начат Достоевским осенью 1867 г. и закончен в январе 1869 г. Впервые роман появился в журнале «Русский вестник» за 1868 год.

Как видно из писем Достоевского и из черновых материалов к «Идиоту» [2], замысел романа в процессе работы над ним претерпел серьезные изменения. Многочисленные наброски и заметки, относящиеся к периоду с 14 сентября по начало декабря 1867 г., отражают основные вехи создания первоначальной — иной — редакции романа, над которой писатель работал в эти месяцы. Эта первоначальная редакция не удовлетворила Достоевского; после нескольких переделок он уничтожил все, что успел написать, и начал писать 18 декабря н. ст., по его словам, «другой роман» по другому плану [3]. С этого момента в работе наступил перелом; в начале января 1868 г. Достоевский уже смог отослать первые семь глав романа в редакцию «Русского вестника».

В центре черновых заметок и набросков первоначальной редакции романа, отвергнутой Достоевским, также стоял герой, фигурирующий в записях под именем «идиота». Однако характер этого героя представлялся Достоевскому в начале работы иным,— более близким к характерам героев двух следующих романов Достоевского — Николая Ставрогина и Аркадия Долгорукого, чем к характеру князя Мышкина. «Последняя степень проявления гордости и эгоизма»; «Делает подлости со зла и думает, что так и надо»; «В гордости ищет выхода и спасения» — таковы некоторые записи в самых ранних планах романа, относящиеся к образу будущего «идиота» [4]. Лишь в последний период работы над первой редакцией романа Достоевский внес в образ «идиота» новые черты, подготавливающие будущего Мышкина. На этой стадии появляются другие характеристики героя: «чудак», «тих», «он вдруг иногда начнет читать всем о будущем блаженстве», отмечаются «характер его отношений к детям», «очень слабое здоровье», удивление других персонажей «его простоте и смирению» и т. д. [5] Столь же существенные изменения претерпевают постепенно в фантазии писателя и образы других главных персонажей будущего романа.

---

[1] В настоящей статье автор воспользовался отдельными выводами и наблюдениями, уже изложенными в его прежних работах: в главе о Достоевском в «Истории русской литературы» (изд. АН СССР, т. IX, ч. 2, М.— Л., 1956) и вступительной статье к отдельному изданию романа «Идиот» (М., Гослитиздат, 1955).

[2] Из архива Ф. М. Достоевского. «Идиот». Неизданные материалы. Редакция П. Н. Сакулина и Н. Ф. Бельчикова. М.— Л., 1931.

[3] Письма, II, стр. 71.

[4] Из архива Ф. М. Достоевского. «Идиот». Неизданные материалы, стр. 20, 27—28

[5] Там же, стр. 84—85.

О причинах, которые заставили отказаться от первоначальных планов романа и создать «новый роман» и новый образ главного героя, Достоевский рассказал в письмах к поэту А. Н. Майкову от 12 января 1868 г. (31 декабря 1867 г.) и к своей любимой племяннице С. А. Ивановой (которой был посвящен роман в первом издании) от 1 (13) января 1868 г.

«Давно уже мучила меня одна мысль,— писал Достоевский Майкову,— но я боялся из нее сделать роман, потому что мысль слишком трудная и я к ней не приготовлен, хотя мысль вполне соблазнительная и я люблю ее. Идея эта — *изобразить вполне прекрасного человека*. Труднее этого, по-моему, быть ничего не может, в наше время особенно. Вы, конечно, вполне с этим согласитесь. Идея эта и прежде мелькала в некотором художественном образе, но ведь только в *некотором*, а надобен полный. Только отчаянное положение мое принудило меня взять эту невыношенную мысль. Рискнул, как на рулетке: «может быть, под пером разовьется!»» [6].

Почти ту же самую мысль Достоевский высказал в письме к С. А. Ивановой.

«Идея романа,— писал здесь Достоевский,— моя старинная и любимая, но до того трудная, что я долго не смел браться за нее, а если взялся теперь, то решительно потому, что был в положении чуть не отчаянном. Главная мысль романа — изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь. Все писатели, не только наши, но даже все европейские, кто только ни брался за изображение *положительно* прекрасного,— всегда пасовал. Потому что эта задача безмерная. Прекрасное есть идеал, а идеал — ни наш, ни цивилизованной Европы — еще далеко не выработался» [7].

Цитированные письма показывают, что́ заставило Достоевского отбросить не только прежний образ «идиота», как он был намечен в черновых записях писателя, но и все прежние наметки романа. Неудовлетворенный первоначальной редакцией, Достоевский поставил перед собой в процессе работы новую задачу — выразить в лице главного героя свой идеал «положительно прекрасного» человека. Это привело к коренной ломке всего прежнего замысла романа. Для воплощения нового замысла понадобилась новая группировка персонажей, лишь в отдаленной степени напоминающая ту, которая была намечена Достоевским первоначально.

Задача создать образ «положительно прекрасного» человека волновала Достоевского с самого начала 60-х годов. Разойдясь с революционными демократами в понимании путей и средств преобразования общественной жизни, он должен был испытывать страстное желание нарисовать образ современного русского человека таким, каким бы хотел его видеть. Эта задача занимала Достоевского тем более сильно, что литераторы революционно-демократического направления, не ограничиваясь критическим изображением современной им русской общественной жизни, создали ряд произведений, в которых они нарисовали положительные образы новых людей, воспитанных революционной борьбой. Достоевский же сам охарактеризовал центральный образ одного из своих произведений 60-х годов как тип «антигероя». И хотя после «Записок из подполья» (к герою которых относится это определение) Достоевский во второй половине 60-х годов создал новые, более крупные произведения — «Преступление и наказание» и «Игрок», основным содержанием и здесь оставалось критическое изображение тех типов и явлений современной русской действительности, которые сам писатель связывал с социальной деградацией, с распадом преж-

[6] Письма, II, стр. 61.
[7] Там же, стр. 71.

них, устойчивых и «красивых» форм быта. Теперь образ Сони Мармеладовой в «Преступлении и наказании» явился в известной мере выражением положительных идеалов писателя. Но степень духовного развития и трагическое положение Сони делали ее фигуру слишком исключительной, чтобы образ этот мог вобрать в себя положительные идеалы Достоевского во всей их широте.

Задача, которую преследовал писатель в работе над «Идиотом», вытекала, однако, не только из внутренней логики его собственного творческого развития. Задача эта была выдвинута всем развитием русской общественной жизни, которая настойчиво требовала от русской литературы второй половины XIX века создания образа положительного героя. Не случайно проблема положительного героя занимала умы почти всех крупных русских писателей второй половины XIX века, хотя она и решалась каждым из них по-своему. Почти одновременно с Достоевским Толстой в «Войне и мире» в образах Андрея Болконского, Пьера Безухова, Кутузова, Платона Каратаева выразил свое понимание русского национального характера и его свойств. Позднее, на следующем этапе своего развития, ту же задачу Толстой снова решал в «Анне Карениной». В 70—80-е годы Лесков, руководствуясь сходными мотивами, создал обширную галерею русских «праведников» и разнообразных народных типов.

Оба эти писателя, несмотря на свойственный им глубокий демократизм, шли к созданию образа положительного героя другими путями, чем русские революционные демократы, с которыми они нередко резко и несправедливо полемизировали.

Особенности мировоззрения Достоевского обусловили очень своеобразное, очень противоречивое решение этой проблемы, во многом идущее вразрез с передовыми традициями русской литературы. И все же в «Идиоте» отразились в яркой и выпуклой форме многие важнейшие вопросы русской жизни конца 60-х годов, а в созданном Достоевским образе князя Мышкина запечатлелось биение тревожной и пытливой гуманистической мысли великого писателя.

2

«Идиот» — третий большой роман Достоевского, написанный в 60-е годы. В «Униженных и оскорбленных» (1861) основные проблемы, волновавшие зрелого Достоевского, характерный для него угол зрения на изображаемую действительность и стилистическая манера еще не вполне определились. В «Преступлении и наказании» (1866) уже отчетливо выступили на первый план те общие особенности мировоззрения и стиля Достоевского, которые, несмотря на всю его дальнейшую идейную и художественную эволюцию, являются определяющими для всего его творчества 60—70-х годов.

Начиная с «Преступления и наказания», Достоевский разрабатывает в своих романах (на что он постоянно указывал сам) один общий круг проблем, выдвинутых развитием русской общественной жизни в пореформенную эпоху. В жизни города, в психологии различных слоев городского населения новые черты, связанные со вступлением России на путь капиталистического развития, обозначились раньше и острее, чем в деревне или в барской усадьбе, где еще сохранялись полукрепостнические земельные отношения. Черты эти не могли не привлекать усиленного внимания Достоевского — художника и мыслителя. В своих романах 60—70-х годов Достоевский освещает по преимуществу те социальные и психологические вопросы, которые были связаны с развитием капитализ-

ма в России, с влиянием его на судьбу и психологию различных слоев населения и отдельной личности.

Наблюдая упадок дворянства и развитие буржуазных общественных отношений в России, Достоевский изображал эти процессы, главным образом, с точки зрения вызывавшегося ими усиления и обострения общественных и морально-психологических противоречий, распада общественных связей, духовных блужданий личности. Прогрессивная сторона капиталистического развития России была неясна Достоевскому так же, как и народникам 70-х годов.

Эти общие особенности зрелого творчества Достоевского отразились и в «Идиоте». События романа начинаются «в конце ноября» 1867 г. и заканчиваются летом следующего года. Хронологическое приурочение действия к 1867—1868 гг. подчеркивается вкрапленными в художественную ткань романа многочисленными откликами на события «текущей» (по выражению самого Достоевского) общественной жизни. Уже в начале романа герой, только что вернувшийся в Россию, замечает, что «здесь про суды много говорят» (VI, 20) — роман писался вскоре после судебной реформы 1864 года. В дальнейшем персонажи романа затрагивают в своих разговорах такие «злободневные» явления русской современности 60-х годов, как ростовщичество, железные дороги, адвокатура, рост уголовной преступности и усложнение самого характера преступлений, гласность и т. д.

Новое «практическое» направление, выражением которого являются гласные суды, адвокаты, железные дороги — такова одна из тем, постоянно привлекающих к себе внимание не только самого автора, но и его персонажей. Другой, не менее важной злободневной темой, служащей предметом пристального внимания и обсуждения в романе, является тема усиливающейся исторической розни между сословиями и поколениями, связанная с развитием критической, демократической мысли, особенно среди молодежи. Тема эта не только получает свое развитие непосредственно в самом сюжете романа (положение Аглаи в семье, споры между Лебедевым и его племянником Докторенко, Ипполит и группа его друзей, представляющих в романе современную молодежь, и т. д.), но и активно обсуждается персонажами. В уста взволнованной и разгневанной генеральши Епанчиной вложены филиппики против эмансипаторов и защитников «женского вопроса», обличительные слова по адресу атеистов, критический выпад против «Что делать?» Чернышевского и т. д. Открытое признание того, что демократические стремления к равенству и уничтожению сословного строя получают все более заметное распространение и овладевают умами не только узкого круга студенческой молодежи, но и более широких слоев населения,— лежит в основе многих разговоров героев. Оно отражается в речи князя, обращенной к собравшимся в гостиной Епанчиных представителям петербургской высшей аристократии. Его отражение мы находим в споре между Мышкиным, Евгением Павловичем Радомским и князем Щ. о сущности русского либерализма (именем которого Достоевский и его герои обозначают не только либерализм в собственном смысле слова, но и демократическое общественное движение) и об отношении прогрессивных кругов к народу.

Особое место в «Идиоте» занимают отклики на судебную хронику тех лет, когда создавался роман.

Начиная с «Преступления и наказания», Достоевский во всех своих романах связывает анализ современной ему общественной жизни с анализом проблемы преступления, которую он освещает с широкой философской и морально-психологической точки зрения. Это относится и к «Идиоту», где покушение Рогожина на князя и убийство им Настасьи

Филипповны являются двумя важнейшими драматическими узлами романа.

Интерес Достоевского к проблеме преступления исследователи нередко связывали с влиянием на него традиции авантюрного или «уголовного» романа. Однако такое объяснение крайне поверхностно. Как и Бальзак или Диккенс, Достоевский подходил к изображению преступления, руководствуясь совсем другими соображениями, чем авторы детективных романов.

В глазах Достоевского преступление является обнаружением тех бесчеловечных, гибельных и разрушительных тенденций, которые в более скрытом виде свойственны всей ежедневной жизни дворянского и буржуазного общества. Достоевский не противопоставляет преступление обыденной жизни и не окружает его романтическим ореолом, как авторы авантюрных романов. Напротив, он видит в преступлении трагическую катастрофу, обнаруживающую в предельно обнаженном виде противоречия жизни и сознания общественных верхов и оторванной от народа интеллигенции.

Этим и объясняется та значительная роль, которую играет в романах Достоевского анализ проблемы преступления. Подходя к проблеме преступления с широкой философско-психологической точки зрения, Достоевский видел в преступлении наиболее обнаженное проявление тех антиобщественных, разрушительных тенденций, которые он с тревогой наблюдал в современной ему общественной жизни.

Как установила В. С. Дороватовская-Любимова, Достоевский не только заимствовал из уголовной хроники и судебных отчетов, появившихся на столбцах газет, детали, повлиявшие на характеристику некоторых его персонажей и на самую фабулу «Идиота», но сделал в романе судебные дела этой эпохи предметом открытого, горячего обсуждения. В различных местах романа Достоевский напоминает читателю о нашумевших судебных процессах конца 60-х годов и сопоставляет своих персонажей с героями этих процессов, пытаясь при помощи подобных сопоставлений осветить различные характерные, с точки зрения писателя, черты нравов и психологии русского общества того времени [8]. Так, Настасья Филипповна дважды вспоминает о «московском убийце», о котором она «читала недавно»: «тот тоже жил с матерью в одном доме (как Рогожин.— *Г. Ф.*) и тоже перевязал бритву шелком, чтобы перерезать одно горло» (VI, 402). О других подробностях того же «московского» убийства вспоминает князь в связи с убийством Настасьи Филипповны Рогожиным. Дело «московского убийцы», купца Мазурина, зарезавшего бритвой ювелира Калмыкова и спрятавшего в своем магазине его труп (дело это разбиралось в Московском суде в ноябре 1867 г.),— не единственный судебный процесс, о котором размышляют герои романа. Представляя князю своего племянника Докторенко, чиновник Лебедев характеризует его как «будущего второго убийцу будущего второго семейства Жемариных» (VI, 171), намекая на убийство, имевшее место в Тамбове в марте 1868 г. и подробно освещавшееся в это время в газетах. «Убийца Жемариных», гимназист Витольд Горский, под влиянием бедности и оскорбленного самолюбия, убил шесть человек членов семьи состоятельного купца Жемарина, сыну которого он давал уроки. Как выясняется при чтении

[8] Вопросу об отражении в «Идиоте» текущей газетной хроники и судебных процессов 1866—1868 гг. посвящена содержательная статья: В. С. Дороватовская-Любимова. «Идиот» Достоевского и уголовная хроника его времени.— «Печать и революция», 1928, № 3, стр. 31—53.

«Идиота», дело Горского известно по газетам не только князю, но и другим персонажам. Кроме Мышкина, с этим убийством (как и с другим совершенным несколько ранее студентом Даниловым убийством ростовщика) хорошо знаком Евгений Павлович Радомский. Об одной подробности, связанной с процессом Данилова («Вон в Москве родитель уговаривал сына ни *перед чем* не отступать для добывания денег; печатно известно»— VI, 120), упоминает также Коля Иволгин. Наконец, кроме преступлений, совершенных Мазуриным, Горским, Даниловым, в романе рассказывается, хотя и с некоторыми отступлениями от подлинного хода дела, еще об одном преступлении, также освещавшемся в октябре 1867 г. на страницах газет,— убийстве крестьянином Балабановым мещанина Суслова из-за увиденных у него серебряных часов.

Не только общественный фон, на котором разворачивается судьба главных персонажей «Идиота», но и самые жизненные вопросы, которые в романе находятся в центре внимания Достоевского, определяя взаимоотношения и судьбу его героев, теснейшим образом связаны с общественными проблемами эпохи.

Как видно из черновых записей Достоевского к «Идиоту», сталкивая в романе героя, выросшего в Швейцарии, вдали от России, с горячо любимой, но почти неизвестной ему родиной, Достоевский сознательно строил действие романа так, чтобы показать, как в душе Мышкина постепенно «отражается Россия» [9]. Столкновение Мышкина с различными слоями русского общества должно было, по замыслу Достоевского, способствовать тому, чтобы перед героем, а вместе с ним и перед читателем, вставали и раскрывались во всю ширь сложные и «больные» вопросы русской пореформенной жизни.

При этом, как во всех романах Достоевского, действие в «Идиоте» развивается в двух планах: социально-бытовом и морально-психологическом. В работах о Достоевском дореволюционных и многих зарубежных буржуазных ученых эти два плана разрываются, и морально-психологическая проблематика его романов рассматривается обычно независимо от социальной. Между тем, морально-психологическую проблематику Достоевского, его исследование «человеческой души» невозможно правильно понять без анализа социального фона его романов, той почвы, в которую уходят своими корнями переживания героев Достоевского.

Достоевский обнаруживает в «Идиоте», как и в других лучших своих произведениях, большую зоркость при изображении многих социальных процессов русской жизни 60—70-х годов. С этой точки зрения социально-бытовой план в «Идиоте» не менее значителен, чем план морально-психологический.

Уже в первоначальных планах романа в центре внимания находились две дворянских семьи, трагическое «неустройство» которых отражало общую картину распада и брожения, обнаружившихся в русской общественной жизни в пореформенную эпоху. Этот первоначальный замысел — показать картину русского общества через быт двух дворянских семейств — оказал свое влияние и на окончательное построение романа.

Изображенные в романе два генеральских семейства — Епанчиных и Иволгиных — не случайно занимают в нем столь важное место. Рисуя жизнь и психологию этих двух семейств, стоящих на различных ступенях социальной лестницы и образующих между собой яркий контраст, Достоевский показывает те процессы социальной и моральной деградации, роста буржуазного богатства одних и обнищания других, разрушения «благо-

[9] Из архива Достоевского. «Идиот». Неизданные материалы, стр. 131.

образия» дворянской семьи, которые находились в центре его внимания как художника и мыслителя.

Генерал Епанчин, видный чиновник и вместе с тем преуспевающий делец,— «серьезный наживатель денег», по определению Достоевского (VI, 288). Человек с протекцией и связями в «высших» сферах, генерал Епанчин в то же время — землевладелец, заводчик, участник нескольких «солидных» акционерных компаний, то есть бюрократ, помещик и капиталист в одном лице. Достигнув высокого положения в обществе угодливостью и выгодной женитьбой, Епанчин мечтает для своих красавиц-дочерей о еще более выгодных и блестящих браках, чтобы окончательно войти в круг высшей аристократии. В то же время он не прочь завести «шикарную» содержанку в лице Настасьи Филипповны, после того как ее бывший «покровитель» Тоцкий женится на одной из дочерей Епанчина.

Фигура генерала Епанчина обрисована автором с нескрываемой иронией, которая сменяется гневом и открытым сарказмом, когда Достоевский переходит к приятелю и нареченному зятю Епанчина — Тоцкому.

Образ Афанасия Ивановича Тоцкого — один из самых гневных образов Достоевского, в котором воплощена вся жгучая ненависть писателя к лицемерию и фарисейству «европеизированного» либерального барства. Тоцкий отнюдь не грубый, необразованный помещик-самодур. Напротив, это вылощенный и утонченный, «европейски»-образованный джентльмен, считающий себя стоящим на уровне наивысших достижений современной цивилизации, большой знаток французских романов, изящный рассказчик и человек с изысканным «гастрономическим» вкусом.

Пораженный красотой своей девочки-воспитанницы Настасьи Филипповны, Тоцкий не довольствуется простым грубым насилием над нею: прежде чем ею овладеть, он «шлифует» ее, дает ей блестящее воспитание, чтобы сделать свое наслаждение более полным. Причем поступок его с Настасьей Филипповной, представляющий на деле утонченное изуверство, не только не вызывает у Тоцкого ни малейшего раскаяния, но, напротив, представляется ему почти благодеянием для нее, бедной сироты, которой он дал воспитание и которую «возвысил» до себя. Тоцкий считает себя абсолютно «порядочным человеком», едва ли не идеалом джентльмена. Да и знакомые Тоцкого смотрят на него так же — в своем кругу он считается выгодным женихом, и генерал Епанчин полагает за честь брак между Тоцким и одной из своих дочерей.

Афанасий Иванович, под «европеизированной» внешностью которого писатель вскрывает черты крепостника, не является каким-то исключением в своей среде. В одном из последних эпизодов романа Достоевский заставляет князя Мышкина встретиться в гостиной Епанчиных с представителями той высшей сановной аристократии, держащей в своих руках судьбы России, в круг которой едва допущены сами Епанчины. Герой романа восхищен «обаянием изящных манер, простотой и кажущимся чистосердечием» общества, с которым он впервые близко столкнулся. Он готов принять это общество «за чистейшее золото» (VI, 473). Однако Достоевский безжалостно разоблачает иллюзию Мышкина. Он показывает, что «обаяние изящных манер», поразившее князя, всего-навсего «великолепная художественная выделка» (VI, 470). Реальная аристократия, с которой сталкивается Мышкин, оказывается трагически не похожей на то идеальное, утопическое представление о дворянстве, которое выдвигает князь. Попытка князя напомнить этой аристократии о ее патриотическом долге заканчивается крахом.

Не удивительно, что наиболее умная и смелая представительница дворянской среды, изображенная в романе, Аглая Епанчина, рвется из

этой среды. В отличие от ее более ограниченных старших сестер, Аглаю не удовлетворяют жизнь и идеалы ее круга. «Не знаешь ты ее характера; она от первейшего жениха отвернется, а к студенту какому-нибудь умирать с голоду, на чердак, с удовольствием бы побежала — вот ее мечта!» (VI, 415),— говорит об Аглае Варя Иволгина.

Аглая, по замыслу Достоевского,— натура, близкая к тем, которые, порывая с аристократической обстановкой, уходили в 60-е годы в слепцовскую коммуну, становились «нигилистками», участницами освободительного движения. Гордая и требовательная, Аглая мечтает о необычной для девушки ее круга жизненной судьбе, готова к самопожертвованию и подвигу. Это заставляет ее заинтересоваться Ганей Иволгиным. Ее сочувствие вызывает как раз то, чего сам Ганя, вследствие своей заурядности, стыдится — бедность его семьи, необходимость трудиться и защищать свое право на счастье. После разочарования в Гане и разрыва с князем Аглая в эпилоге романа связывает свою судьбу с польским эмигрантом и сама становится членом эмигрантского комитета по восстановлению Польши. Достоевский резко отрицательно относится к этому последнему поступку Аглаи. И тем не менее он не побоялся довести судьбу Аглаи до ее логического завершения, до разрыва Аглаи с аристократической родней.

Пытаясь отдать себе отчет в тех исторических процессах, которые совершались в России на его глазах, Достоевский позднее, в эпилоге романа «Подросток», писал, что одной из основных особенностей своей эпохи он считал разрушение той внешней «красоты» и «порядка», которые в дореформенной России еще сохранялись в поместной дворянской среде. Характерным выражением этого процесса Достоевский считал появление в России в его эпоху многих тысяч «случайных семейств», члены которых не связаны никакой материальной и нравственной связью.

Тема «случайного семейства» — одна из основных тем всего творчества Достоевского — занимает важнейшее место и в романе «Идиот».

Достоевский рисует в «Идиоте» несколько вариантов «случайных семейств». Такова семья спившегося, отставленного и потерявшего «благообразие» генерала Иволгина, такова семья и мелкого чиновника, ходатая по различным темным делам Лебедева, вдовы-ростовщицы капитанши Терентьевой. Все это семьи, в которых, в отличие от семьи Епанчиных, разброд и нравственное одичание не скрыты от глаз внешнего наблюдателя «красивыми» формами, а откровенно выступают наружу во всем своем «безобразии». Центральное место среди них занимает в романе семейство Иволгиных.

Генерал Иволгин — в прошлом человек «общества», но спился и давно потерял прежнее положение. Сознание своего безнадежного падения заставляет его постоянно лгать, притворяться «благородным» отцом семейства и окружать себя и свое прошлое вымышленными рассказами чувствительно-«благородного» характера. При этом генерал мучительно переживает то, что никто из окружающих его рассказам не верит. При всем внешнем «неблагообразии» генерала и трагикомизме тех ситуаций, в которые он попадает из-за своей лжи, Достоевский вносит в его образ светлое примиряющее начало. Старость и многолетнее пьянство стерли с генерала его прежние черты, сделали его прежде времени беспомощным, капризным и упрямым ребенком. В самой его лжи постоянно проявляется ребяческая беспомощность и наивное, бескорыстное тщеславие. Эти ребяческие черты старого генерала, его наивность и бескорыстие выгодно отличают его от его старших детей и других персонажей романа.

С образами Гани и Вари Иволгиных, сына и дочери генерала, связаны две из основных социальных тем романа — темы усилившейся в порефор-

менную эпоху власти денег и вызванного ею роста умственной и нравственной «ординарности» человеческой личности. Ганя и Варя Иволгины — оба пошлые, прозаические натуры, неспособные к непосредственному чувству, внутренне-расчетливые, черствые, мелочно-тщеславные. Ганя стыдится своей семьи и мечтает при помощи выгодного брака и многолетнего самоограничения добиться могущества и власти, а Варя выходит замуж за ростовщика Птицына, которого от ее брата отличают лишь бо́льшая практичность и жизненный реализм, заставляющие его не обольщаться мечтами и идти к той же цели более простыми и верными путями. Достоевский относит Ганю и Варю к числу тех пошлых, «ординарных» лиц, которые испытывают «глубокое и беспрерывное самоощущение своей бесталанности», порождающее у них глухое недовольство собой, раздражение и зависть.

Возраставшее в условиях пореформенной России влияние денег отражено не только в образе Гани Иволгина — «нетерпеливого нищего», по характеристике Настасьи Филипповны. «Ведь теперь их всех такая жажда обуяла, так их разнимает на деньги, что они словно одурели. Сам ребенок, а уже лезет в ростовщики!» (VI, 145),— восклицает Настасья Филипповна. Не случайно одна из наиболее ярких сцен романа — сцена в доме Настасьи Филипповны, во время которой все присутствующие лихорадочно следят, как пылающее в камине пламя подбирается к пакету со ста тысячами рублей.

В уста чиновника Лебедева Достоевский вкладывает характеристику современности, как царства «меры»: «Все в нынешний век на мере и на договоре, и все люди своего только права и ищут: мера пшеницы за динарий и три меры ячменя за динарий»,— говорит Лебедев, применяя к «нынешнему веку» пророчество Апокалипсиса о «всаднике, имеющем меру в руке своей» (VI, 178).

3

В одном из писем к А. Н. Майкову, относящихся ко времени работы над романом, Достоевский писал, что в «Идиоте» не «один», а «два героя» [10]. Вторым «героем» романа, почти равным в его глазах по своему значению Мышкину, Достоевский считал Настасью Филипповну.

Образ Настасьи Филипповны, который всегда особенно властно привлекал к себе внимание читателей романа [11], подготовлен целым рядом более ранних женских образов Достоевского. Начиная с Вареньки Доброселовой и ее двоюродной сестры Саши в «Бедных людях» и вплоть до Сони Мармеладовой, Достоевский постоянно возвращался в своих произведениях к вопросу о судьбе женщины, оскверненной и поруганной существующим обществом. При этом в повестях 40-х годов в центре внимания Достоевского находился по преимуществу социальный аспект темы «падшей» женщины; в 60-е же годы эта тема получает в его произведениях, кроме социального, и иное, этическое звучание. Наряду с вопросом об искоренении социальных причин проституции и унижения женщины, Достоевский поднимает вопрос о том, какими путями может быть достигнуто нравственное возрождение женщины, оказавшейся жертвой обмана и общественного зла, «восстановление» в ней «погибшего человека» (XIII, 526).

---

[10] Письма, II, стр. 61.

[11] Образ этот оказал большое влияние на поэзию Блока. Описание портрета Настасьи Филипповны Блок выбрал эпиграфом для своей пьесы «Незнакомка» (1906).

Именно этот последний вопрос особенно волнует Достоевского в «Записках из подполья», «Преступлении и наказании», «Игроке», «Идиоте».

Почти с первого упоминания о Настасье Филипповне на страницах романа читатель узнает о ее «необыкновенной» красоте. Эта красота одинаково неотразимо действует и на Рогожина, и на князя Мышкина, и на девиц Епанчиных, рассматривающих вместе с князем портрет Настасьи Филипповны.

Но красота Настасьи Филипповны — не просто внешняя, физическая красота. Не случайно на вечере у Настасьи Филипповны рядом с хозяйкой Достоевский изображает «одну чрезвычайно красивую, чрезвычайно хорошо и богато одетую» молодую даму, на которую, однако, никто из присутствующих здесь гостей не обращает внимания.

Уже разговор Рогожина и Лебедева о Настасье Филипповне в вагоне поезда содержит ряд подробностей, еще неясных для читателя, но намекающих на необычность душевного облика Настасьи Филипповны и несоответствие его ее общественному положению. Имя Настасьи Филипповны упоминается здесь в одном ряду с именами известных всему Петербургу содержанок-француженок — Арманс и Коралии. Но в то же время Лебедев спешит подчеркнуть, что Настасья Филипповна — «это не то, что Арманс» (VI, 12).

Услышав в первый раз имя Настасьи Филипповны в вагоне, князь снова слышит его в кабинете Епанчина. Описанием портрета Настасьи Филипповны, попавшего в руки князя, Достоевский пользуется для того, чтобы подготовить последующее ее появление на страницах романа. Из разговоров Рогожина и Лебедева, Епанчина и Гани Иволгина читатель знал до сих пор лишь то, что Настасья Филипповна — блестящая петербургская содержанка, хотя и необычная, «неинтересанка», по определению генерала. Портрет Настасьи Филипповны как бы одним ударом опрокидывает эту внешнюю характеристику, раскрывает глубину и трагическую значительность, заключенные в ее образе. То, что предстает перед князем на портрете Настасьи Филипповны, сразу же переключает образ ее в восприятии читателя в совершенно иной план, раскрывает человеческое, поэтическое начало, заключенное в ней. Уже внешние черты Настасьи Филипповны совершенно не соответствуют ее положению наложницы Тоцкого, «содержанки». Она не только прекрасно, но и «просто», «изящно» одета, ее волосы убраны «просто», «по-домашнему». Еще менее соответствуют вульгарному представлению о «содержанке» те черты духовного облика Настасьи Филипповны, которые раскрывает князю ее портрет: глаза «глубокие», лоб «задумчивый», «выражение лица страстное и как бы высокомерное» (VI, 29). Портрет Настасьи Филипповны убеждает князя (а вместе с ним и читателя) не только в ее «необыкновенной» красоте, но и в сложности и глубине ее душевного облика. Князя, рассматривающего портрет Настасьи Филипповны, в ее красоте поражает отпечаток благородной, прекрасной и в то же время больной и страдающей души. Это впечатление усиливается, когда князь вторично рассматривает портрет Настасьи Филипповны, прежде чем показать его генеральше и ее дочерям. Восприятие красоты Настасьи Филипповны князем резко противопоставлено в романе восприятию ее окружающими: в то время как генеральша Епанчина с «оттенком пренебрежения» рассматривает портрет, а ее дочери видят в нем выражение уверенной в себе, властной красоты, князь в лице Настасьи Филипповны читает «странное и невыносимое» сочетание страдания и гордости; ее черты возбуждают в нем «какое-то сострадание» (VI, 73).

Настасья Филипповна — образ прекрасного человека, наделенного огромными душевными богатствами, созданного природой для того, чтобы украсить и осветить человеческую жизнь. И однако с первых страниц романа Настасья Филипповна предстает перед читателем не только как воплощение физической и духовной красоты, но и как воплощение «невыносимого», по выражению Достоевского, унижения и страдания, порожденных «хаосом» и «безобразием» окружающей действительности.

Достоевский подвергает в «Идиоте» язвительным насмешкам нашумевший в 50-е годы роман А. Дюма-сына «Дама с камелиями» (1848). Соблазнитель Настасьи Филипповны Тоцкий объявляет себя большим поклонником этого романа, которому, по его мнению, «не суждено ни умереть, ни состариться» (VI, 136), а сама Настасья Филипповна презрительно называет Тоцкого «господином с камелиями» (monsieur aux camélias) (VI, 146). Образ Настасьи Филипповны в подтексте романа противопоставлен созданному Дюма образу «дамы с камелиями», в котором Достоевский видел классическое выражение буржуазной фальши в литературе и искусстве,— фальши, против которой он гневно выступил в 1863 г. в своих «Зимних заметках о летних впечатлениях».

Героиня «Дамы с камелиями» Маргерит Готье, как и Настасья Филипповна,— «содержанка» и притом необычная в своей среде, так как она одарена редкой красотой, способна к настоящей самоотверженной любви. Но, наделяя свою героиню благородством и самоотвержением, Дюма-сын был бесконечно далек от мысли бросить своим романом вызов буржуазному обществу или, по крайней мере, заставить своего читателя задуматься над гнусностью существующих отношений. В романе Дюма нет виноватых. В нем все одинаково благородны: героиня, жертвующая своей любовью во имя счастья непорочной сестры своего возлюбленного, и добропорядочный дворянин — отец ее любовника, уговаривающий Маргерит отказаться от его сына во имя счастья дочери, и сам Арман, хранящий трогательную память о Маргерит и следящий за тем, чтобы на ее могиле, как в ее букете при жизни, сменялись красные и белые камелии. «Порядочная» семья, «хорошее» общество, буржуазный бытовой уклад в глазах Дюма и его героини священны. Умирая, героиня Дюма гордится тем, что, отказавшись от Армана, спасла святость и чистоту его семьи. Маргерит Готье ни на одну минуту не приходит в голову мысль о том, что она — такой же человек, как сестра Армана, ради которой она пожертвовала своей любовью, и что тот благополучный буржуазный брак по расчету, в который вступает Сесиль, вовсе не является такой уж незыблемой ценностью, чтобы из-за него стоило разбивать свое счастье.

Фальшивое «благородство» чувств всех героев в романе Дюма прикрывает реальную низость буржуазных жизненных отношений, коверкающих жизнь десятков тысяч женщин, прикрывает реальное противоречие между угнетенными и угнетателями. Вот почему роман Дюма и вызывает восхищение Тоцкого. Афанасий Иванович убежден в незыблемости и справедливости того порядка, при котором, по выражению Гани Иволгина, «есть женщины, которые годятся только в любовницы и больше ни во что». Поэтому, по мнению Тоцкого, Настасья Филипповна не только не должна питать к нему ненависти, но даже должна быть ему б л а г о д а р н а, ибо он поступил с ней благородно. Правда, он лишил ее чести, но такое ли уж это для нее несчастье? Ведь она все равно не принадлежит к «порядочному» обществу! Настасья Филипповна вполне может выйти замуж и даже быть счастлива по-своему — разве генерал Епанчин и он, Афанасий Иванович, не подыскали ей «порядочного» жениха и не обеспечили ее необходимым приданым? И разве Афанасий Иванович не

истратил значительных сумм на воспитание и образование Настасьи Филипповны?

В противоположность Дюма, Достоевский, изображая судьбу Настасьи Филипповны, безжалостно и гневно показывает противоречие между той фальшивой маской благопристойности, которую надевают на себя люди из дворянско-буржуазных верхов, и их действительной низостью. Не только Афанасий Иванович, но и генерал Епанчин, и Ганя Иволгин считают себя — каждый по-своему — благодетелями Настасьи Филипповны. Генерал Епанчин дарит Настасье Филипповне колье и собирается удостоить ее чести стать его любовницей, а Ганя Иволгин вводит Настасью Филипповну, которую он считает «бесчестной», опозоренной женщиной, в свою «порядочную» семью.

Таким образом, с точки зрения Афанасия Ивановича и генерала Епанчина, «благородно» в отношениях с Настасьей Филипповной ведут себя они, неблагородно же поступает сама Настасья Филипповна, которая, вместо того, чтобы примириться со своим положением (подобно Маргерит Готье), не хочет отказаться от нелепых претензий и тем самым мешает счастью двух «порядочных» аристократических семейств. Почти так же рассуждает и Ганя.

Срывая с Афанасия Ивановича и людей его круга маску благопристойности, Достоевский совершенно иначе, чем Дюма, подходит к изображению душевного мира своей героини. Сознавая свое нравственное превосходство над окружающими, Настасья Филипповна глубоко презирает Афанасия Ивановича Тоцкого, Епанчина, Ганю и других гордящихся своей мнимой порядочностью людей из «общества», под внешней респектабельностью которых живет низкая и подлая душа.

Презирая лицемерие окружающего общества, Настасья Филипповна страстно мечтает о нравственном обновлении, хочет начать новую жизнь. Но обман, жертвой которого она стала почти еще девочкой, глубоко изранил ее душу. Афанасий Иванович Тоцкий, явившийся к ней под личиною благодетеля и оказавшийся подлецом и распутником, убил веру Настасьи Филипповны в людей. В ней живет постоянное сомнение, не является ли каждый человек, с которым ей приходится иметь дело, потенциальным обидчиком, желающим обмануть ее при помощи лицемерного сожаления и сострадания к ней, чтобы тем отвратительнее насмеяться над ней, еще болезненнее унизить ее физически и нравственно.

С этим связано и другое мучительное противоречие психологии «униженных и оскорбленных», которое Достоевский стремится раскрыть в судьбе и переживаниях Настасьи Филипповны. Настасья Филипповна — как многократно заявляет в романе князь — «не виновата» в своей трагической судьбе (VI, 151). Могла ли она — почти еще ребенок — проникнуть в глубину души Тоцкого и разгадать, как низок этот человек? Однако сама Настасья Филипповна смотрит на себя и на причины своей жизненной драмы иначе. Изверившись в других людях, она потеряла веру и в себя и готова считать виновной в своем несчастье не только Тоцкого и других своих мнимых «благодетелей», но и самое себя. «Вы горды, Настасья Филипповна, но, может быть, вы уже до того несчастны, что и действительно виновною себя считаете»,— говорит об этом князь (VI, 151). И в другом месте: «Эта несчастная женщина глубоко убеждена, что она самое павшее, самое порочное существо из всех на свете. О, не позорьте ее, не бросайте камня. Она слишком замучила себя самое сознанием своего незаслуженного позора!.. что бы она вам ни говорила, знайте, что она сама, первая не верит себе и что она всею совестью своею верит, напротив, что она... виновна» (VI, 383). Сознание своей чистоты и превосходства борются

в душе Настасьи Филипповны с взглядом на себя как на погибшее, навсегда искалеченное существо, со стремлением к нравственному самоистязанию и растравливанию своих душевных ран, с цинической насмешкой над собственными страданиями.

Вот почему Настасья Филипповна отталкивает протянутую ей руку князя. В лице князя Настасья Филипповна впервые в жизни встречает человека, который в нее «с одного взгляда поверил» (VI, 139). Мышкин относится к ней с братским сочувствием, видит в ней прекрасное и вместе с тем глубоко истерзанное, страдающее существо. Принять руку князя для Настасьи Филипповны значит поверить не только в то, что в окружающем ее мире есть, наряду со злом, и подлинное добро, подлинная душевная красота, которых она прежде не знала, но и поверить в себя, в свою чистоту, в то, что она достойна князя, забыть о том сомнении, которое гложет ее душу. Настасья Филипповна не чувствует себя на это способной.

Поэтому Настасья Филипповна отказывается от руки князя и с наигранным цинизмом заявляет, что она — «уличная», «рогожинская». В этих словах Настасьи Филипповны заключен не только протест против лжи и лицемерия Тоцких и Епанчиных, прикрывающих «изящными» формами уродливую правду действительных отношений, но и цинический вызов самой себе, злобная насмешка над своим внутренним миром и своими лучшими надеждами. Уходя с Рогожиным от князя, Настасья Филипповна нравственно попирает себя ногами, цинически затаптывает в грязь свое лучшее «я», чтобы доказать себе и другим, что добра и справедливости нет и не может быть, что все в мире — такой же обман и гнусность, как ее прежняя жизнь в мире Тоцких и Епанчиных. Недаром Птицын сравнивает поступок Настасьи Филипповны с поведением человека, который распарывает себе живот на глазах обидчика.

Все мучительные перипетии драмы Настасьи Филипповны в романе отражают колебания ее между стремлением к нравственному возрождению и живущим в ее душе мрачным неверием в себя и окружающий мир. Отсюда колебания Настасьи Филипповны между князем и Рогожиным, отсюда ее двойственное отношение к самому Рогожину (которого она то изводит своими насмешками и унижает, то пытается отнестись к нему по-человечески и заставить себя полюбить), к князю, к Аглае Епанчиной.

Отказ Настасьи Филипповны от князя — не трагическая ошибка. Этот отказ продиктован смутным, но в то же время неопровержимо верным сознанием, что предложение князя — бессмысленная жертва, благородное и все же напрасное донкихотство. Ведь для того, чтобы Настасья Филипповна обрела свое человеческое достоинство и могла действительно начать новую жизнь, для этого м а л о одного желания князя, м а л о его добрых намерений и даже самого возвышенного самопожертвования. Чтобы нравственно искалеченные люди, подобные Настасье Филипповне, могли вернуть свое человеческое достоинство и начать новую жизнь, для этого нужно было не благоприятное стечение индивидуальных условий, но глубокое изменение всего строя общественной нравственности. Привести к нему, как правильно понимали русские революционеры 60—70-х годов, могло только революционное преобразование общества, уничтожение угнетения человека человеком.

Как глубокий и правдивый писатель, Достоевский сознавал, что жизненные трагедии, аналогичные трагедии Настасьи Филипповны, не могут быть устранены с помощью одного личного благородства. Но неверие Достоевского в революцию, его политические предрассудки мешали ему сделать из обрисованной им трагической коллизии правильный вывод,

толкали его мысль, искавшую выхода, на ложный путь. Отсюда двойственное освещение судьбы Настасьи Филипповны и самого образа ее на страницах романа.

Изображая с глубоким социально-психологическим реализмом душевную драму Настасьи Филипповны и ее жизненные истоки, Достоевский в то же время хочет подчинить изображение этой драмы ложной христианско-моралистической идее. Не только душевную драму Настасьи Филипповны, но и внутреннюю борьбу других своих главных персонажей Достоевский стремится представить как борьбу «гордости» и «смирения», эгоизма и самоотречения[12].

Несчастье Настасьи Филипповны заключается в том, что она «горда»,— эту мысль Достоевский подсказывает читателю, уже описывая впечатление князя от ее портрета. Именно «гордость» мешает Настасье Филипповне переступить через свое прошлое, довериться Мышкину, найти путь к тому лучшему человеку, который — как сознает князь — начинает пробуждаться в Рогожине под влиянием ее любви. «Гордости» Настасьи Филипповны в романе противопоставлено христианское смирение Мышкина.

Однако в глазах читателя Настасье Филипповне придает обаяние именно ее непримиримость, сила ненависти, испытываемой ею по отношению к миру Епанчиных и Тоцких, ее нежелание не только простить своим обидчикам, но и принять руку князя, в предложении которого она усматривает бесцельную жертву с его стороны. И эта непримиримость Настасьи Филипповны импонирует не только читателям романа, но и самому автору: в тех сценах, в которых «гордость» Настасьи Филипповны проявляется наиболее ярко — в сцене ее ухода из дома с Рогожиным, в сценах встречи с Епанчиными и князем в Павловском вокзале, свидания с Аглаей — образ ее нарисован Достоевским с наибольшей силой и выразительностью. Именно в этих сценах, в которых Настасья Филипповна бросает прямой вызов идеалам христианской нравственности, Достоевский поэтизирует и возвеличивает ее образ. И, наоборот, мысль Достоевского, что самая «гордость» Настасьи Филипповны в действительности порождена лишь непонятной ей самой, смутной потребностью в христианском всепрощении, не получает в романе убедительного художественного развития в живых образах и картинах.

Вопреки намерениям Достоевского-моралиста, драма Настасьи Филипповны остается социальной драмой: своим трагическим исходом она призывает не к «смирению», а к возмущению против той социальной действительности, «положительными» героями которой являются Тоцкие и Епанчины.

4

Рогожин впервые показан Достоевским в первой главе романа, где князь в поезде знакомится с ним и сразу узнает о главном событии всей его жизни — страсти Рогожина к Настасье Филипповне. Хотя сила и трагическая глубина этой страсти в первой главе остаются еще не раскрытыми, уже здесь Достоевский прекрасно дает почувствовать, что Рогожин — не просто рядовой безобразничающий купеческий сынок, стремящийся прокутить отцовские миллионы. В разговоре Рогожина с князем

[12] Анализ психологии главных персонажей «Идиота» под углом зрения отражения в ней борьбы «гордости» и «смирения» см. в статье: А. П. Скафтымов. Тематическая композиция романа «Идиот».— Сб. «Творческий путь Достоевского». Л., 1924, стр. 131—185.

раскрываются не только его «безобразные» стороны, но и свойственное ему простодушие, природная широта и цельность его натуры, исковерканной дикими нравами и привычками купеческой среды.

Это внутреннее противоречие между своеобразной одаренностью, цельностью и силой характера, свойственными Рогожину, и его «безобразием» выявляет все дальнейшее развитие романа.

Рогожин — сын богатого купца, наследник огромного состояния. Его отец, портрет которого князь рассматривает в кабинете Рогожина, всю жизнь прожил в своем мрачном и грязном доме, похожем на сундук, «ни одному человеку не веря, да и не нуждаясь в этом совсем, и только деньги молча и сумрачно наживая» (VI, 189). И сам Рогожин, если бы он не встретил Настасью Филипповну, погуляв и побуйствовав в молодые годы, скоро успокоился бы «и стал бы деньги копить, и сел бы, как отец, в этом доме с своими скопцами; пожалуй бы, и сам в их веру под конец перешел, и уж так бы... свои деньги полюбил, что и не два миллиона, а пожалуй бы и десять скопил, да на мешках своих с голода бы и помер» (VI, 189).

Но встреча с Настасьей Филипповной (один взгляд на которую «прожег» Рогожина навсегда) ломает его жизнь. Всю ту «безобразную, мрачную, фанатическую страсть», с которой его дед и отец отдавались накоплению богатства, Рогожин вносит в свою любовь к Настасье Филипповне. Страсть к Настасье Филипповне поглощает все его внутренние силы, овладевает его существом без остатка.

В своей страсти Рогожин, как гениально показывает Достоевский, остается верным сыном своего отца, высохшего над своими сундуками, человека подозрительного, скрытного, с «желтым» лицом и «скорбным взглядом» (VI, 183).

Любовь Рогожина к Настасье Филипповне — это угрюмая, мрачная и подозрительная любовь собственника. В свою страсть к Настасье Филипповне Рогожин вносит азарт и нетерпеливость игрока, мрачную подозрительность и алчность пушкинского Скупого рыцаря. Страсть к Настасье Филипповне сжигает Рогожина и в то же время вызывает у него бешеную ненависть к той же Настасье Филипповне, так как он не может простить ей постоянного унижения, на которое обрекает его эта страсть.

И все же — как с большим психологическим искусством показывает Достоевский — страсть к Настасье Филипповне является в жизни Рогожина не только мрачным, губительным началом. Любовь к Настасье Филипповне воспламеняет в груди Рогожина одновременно и все «безобразные» стороны его натуры, завещанные ему его предками, и все то лучшее в нем, что у его отца и брата осталось навсегда задавленным фанатизмом собственников. Под влиянием любви к Настасье Филипповне в Рогожине начинается внутренняя борьба, которой не знали его родные,— борьба между темными, собственническими инстинктами и человеческими сторонами его натуры.

Достоевский вставляет образ Рогожина в сложную историко-психологическую перспективу.

Отец Рогожина, как и многие представители русского купечества, вышел из народной среды. Однако замечательно, что Достоевский, в отличие от А. А. Григорьева и других «младших» славянофилов, отчетливо видит грань, отделяющую купечество от народа. Достоевский рассматривает Рогожина и его предков как людей хотя и вышедших из народа, но социально и морально разъединенных с ним, порвавших с народными идеалами и народной совестью. Отсюда нравственное безобразие купечества, отсюда забвение им всех здоровых человеческих норм жизни, отсюда же, по мыс-

ли Достоевского, многократно подчеркнутая в романе связь купечества с сектантством, которую писатель считает проявлением утраты купечеством здоровых нравственных идеалов. У самого Рогожина процесс утраты нравственного начала, психологического равновесия зашел еще дальше, чем у его отца; процесс этот привел Рогожина к потере религиозной веры, что, с точки зрения Достоевского, составляет крайнее выражение духовного кризиса, переживаемого теми русскими людьми, которые оторвались от народной «почвы».

Однако нравственное «безобразие», свойственное, с точки зрения Достоевского, купечеству, не мешает тому, что в образе Рогожина, под пластами чуждых наслоений, сохраняются известные национальные, народные черты. Сила и страстность натуры Рогожина составляют, по оценке Достоевского, выражение здоровых черт русского человека, хотя у самого Рогожина эти здоровые черты выступают в форме, искаженной влиянием купеческой среды. Народное в образе Рогожина вступает в непримиримую борьбу с купеческим, человек — с собственником. Самая страсть Рогожина к Настасье Филипповне есть проявление этой борьбы, бунт страстной и сильной натуры против безобразия и нравственного отупения своей среды.

И все же в своей страсти, как уже отмечалось выше, Рогожин остается верным традициям той среды, против которой он стихийно восстает. Любовь Рогожина одновременно и глубокое человеческое чувство и мрачная страсть собственника. И трагичность судьбы Рогожина в том, что, несмотря на происходящую в нем борьбу, собственник, в конечном счете, побеждает еще не успевшего раскрыться в Рогожине человека.

Страдая внутренне от пустоты своего существования и сжигающей его дикой страсти, Рогожин в то же время не способен увидеть в Настасье Филипповне такого же страдающего человека, как он сам, понять смысл происходящей в ней борьбы. Его страсть для него мучение, которое делает его существование физически невыносимым. Чтобы покончить с этим мучением, Рогожин покушается на Мышкина, видя в нем своего соперника, а затем убивает Настасью Филипповну — причину своих страданий и своего унижения.

Однако у самого Рогожина бывают минуты нравственного просветления, когда он сознает, что не Мышкин и не Настасья Филипповна виноваты в его судьбе. В эти минуты Рогожин готов отречься от своей ревности к Мышкину, готов видеть в нем брата, отказаться от Настасьи Филипповны. Под влиянием любви у Рогожина рождается трагическое сознание своего «безобразия», он читает, по совету Настасьи Филипповны, «Историю» Соловьева, занимается своим образованием.

Борьбу, происходящую в душе Рогожина, из окружающих понимает один Мышкин, но и он впервые по настоящему проникает в душу Рогожина лишь в момент того болезненного просветления, которое, по описанию Достоевского, происходит в Мышкине перед приближением эпилептического припадка. В этот момент Мышкин впервые сознает, что в душе Рогожина живет не одна «больная страсть» (как он думал до этого). «Нет,— восклицает князь, обобщая впечатления от последней своей встречи с Рогожиным,— Рогожин на себя клевещет; у него огромное сердце, которое может и страдать и сострадать... Сострадание осмыслит и научит самого Рогожина». Для Достоевского, говоря словами Мышкина, «Рогожин не одна только страстная душа; это... боец», которому «до мучения» нужно «во что-нибудь» и «в кого-нибудь» верить, чтобы найти исход из трагической пустоты своего существования (VI, 203—204).

Итак, для Рогожина, по мысли Достоевского, возможен выход. Этот выход заключается в обретении Рогожиным «внутреннего человека», в тор-

жестве над своей страстью под влиянием братского отношения к Настасье Филипповне, к князю, к другим людям. Так психологическая драма Рогожина осмысляется Достоевским, подобно психологической драме Настасьи Филипповны, как вариант борьбы «гордости» и «смирения».

Однако на деле драма Рогожина в романе остается социально-психологической трагедией. Именно социально-историческое осмысление переживаний Рогожина придает его образу глубину и значительность, делает его объемным, раскрывает в нем для читателя реальную жизненную перспективу. Не психологическая борьба «гордости» и «смирения», а борьба человека и собственника составляет реальное содержание драмы Рогожина.

5

Размышляя над трагической и противоречивой картиной русской жизни, Мышкин не может отделаться от впечатления «хаоса», «сумбура». Такую же оценку пореформенной действительности дают и другие лица, принадлежащие к различным общественным лагерям — генеральша Епанчина, Ипполит, Лебедев.

Острое чувство неблагополучия, потребность в моральном обновлении в «Идиоте» испытывают люди самых различных общественных слоев и положений. Во взволнованных речах персонажей слышится глубокое убеждение писателя в том, что основной чертой всей изображаемой им дисгармонической и противоречивой общественной жизни является ее переходный характер, его убеждение в неизбежности моральных и социальных перемен. Сознательно или бессознательно, но люди самых различных слоев общества, если только они не безнадежно испорчены, как Афанасий Иванович Тоцкий, испытывают, по признанию писателя, чувство невозможности «жить по-старому», мириться с существующим положением вещей.

Но, отвечая на вопрос, каковы причины тревожившего его общественного неблагополучия, Достоевский занял позицию, глубоко отличную от революционных демократов 60-х годов. Революционеры 60-х годов правильно видели главную причину страданий широких слоев населения в угнетении народа помещиками и буржуазией. Путь к освобождению человечества они усматривали в преобразовании экономических и политических условий жизни народа. Достоевский же считал, что социалисты ошибаются, принимая «ближайшие» и «второстепенные» причины общественных страданий за «первоначальные». Наиболее глубокими причинами общественного неблагополучия писатель считал причины морального характера, а не социально-исторического.

Отрицая значение экономических и политических преобразований, Достоевский ошибочно полагал, что единственным выходом из «хаоса» русской общественной жизни является нравственное возрождение, наиболее надежным средством которого он считал религию. «Столько силы, столько страсти в современном поколении, и ни во что не веруют. Беспредельный идеализм с беспредельным сенсуализмом»,— писал Достоевский в черновых записях к будущему «Идиоту» [13].

Мысль о том, что кризис, который переживало русское общество в пореформенную эпоху, имел, прежде всего, не политическую или экономическую, а нравственно-религиозную почву, многократно выражена в романе. С этой точки зрения особенно важна сцена, в которой Лебедев перед собравшимися у Мышкина гостями вторично толкует Апокалипсис. Лебедев выражает здесь уверенность в том, что не только «железные дороги», но и «все это настроение наших последних веков, в его общем целом, на-

[13] Из архива Достоевского. «Идиот». Неизданные материалы, стр. 38.

учном и практическом ... проклято» (VI, 329). Соглашаясь с «удалившимся мыслителем», сожалеющим о том, что «слишком шумно и промышленно становится в человечестве», характеризуя современность иронически как «век пороков и железных дорог», Лебедев усматривает причину неисчислимых бедствий современности в отсутствии «связующей, направляющей сердце и оплодотворяющей источники жизни мысли». Без подобной «связующей мысли», без «нравственных оснований»,— заявляет Лебедев,— «люди науки, промышленности, ассоциаций» не смогут «спасти мир», отыскать для него «нормальную дорогу». Только основанная на религии нравственность может послужить гарантией прочного будущего человечества — «всеобщего мира» и «всеобщего счастья», которые невозможно основать на одной «необходимости» (VI, 329—335) [14].

Достоевский открыто вступает, таким образом, в «Идиоте», как и в других своих романах 60—70-х годов, в полемику с революционным лагерем. Соглашаясь с революционерами и социалистами в том, что современное общество поражено жестокой болезнью, писатель расходится с ними в понимании причин этой болезни и способов ее лечения. Изображая социальные конфликты, характерные для русской жизни 60-х годов, Достоевский стремится дать этим конфликтам не столько социальное, сколько этическое обоснование, показать, что самой коренной и глубокой причиной кризиса, переживавшегося пореформенной Россией, была утрата «почвы», потеря истинных «нравственных оснований», способных дать ответ на запросы больной человеческой души.

Стремление Достоевского дать историческим конфликтам русской общественной жизни своего времени религиозно-этическое истолкование, его желание объяснить их утратой «истинной» нравственности обусловило противоречивость образа главного героя романа — князя Мышкина.

С первых страниц Мышкин выступает перед читателем как лицо, противостоящее другим персонажам романа. В образе Мышкина Достоевский стремился не только объединить черты, свойственные, с точки зрения писателя, «положительно прекрасному» человеку, но и дать ответ на вопросы, не разрешимые для других действующих лиц.

Размышляя над образом «положительно прекрасного» человека, Достоевский мысленно оглядывался на галерею положительных образов, созданных в прошлом величайшими представителями мировой литературы. Наиболее «законченным» из прекрасных человеческих образов мировой литературы он считал Дон-Кихота. Как другие «сильные попытки» в том же направлении писатель рассматривал диккенсовского Пиквика и Жана Вальжана Гюго. Однако Дон-Кихот и Пиквик, отмечал Достоевский, прекрасны «единственно потому», что в то же время и смешны. Они возбуждают «сострадание к осмеянному и не знающему себе цену прекрасному». Жан Вальжан же «возбуждает симпатию, по ужасному своему несчастию и несправедливости к нему общества» [15]. Таким образом, во всех трех случаях, на которые ссылается Достоевский, прекрасное, по мысли писа-

---

[14] Как убедительно показал С. С. Борщевский, в монологе Лебедева содержатся отклики на полемику В. С. Печерина и А. И. Герцена (о буржуазной цивилизации, науке и религии), о которой рассказывается в воспоминаниях Герцена о Печерине («Полярная звезда», 1861, см. главу «Pater V. Petcherine» в «Былом и думах», ч. 7, гл. LXX). Возражая Герцену (слова которого из ответа его Печерину: «И чего же бояться? Неужели шума колес, подвозящих хлеб насущный толпе голодной и полуодетой?» — он цитирует почти дословно), Лебедев солидаризируется с Печериным («удалившимся мыслителем») в его недоверии к науке и в защите религиозной нравственности. Ср. С. Борщевский. Щедрин и Достоевский. История их идейной борьбы. М., 1956, стр. 164—168.

[15] Письма, II, стр. 71.

теля, находится в глубоком противоречии с жизнью. Оно вызывает сострадание и именно благодаря этому воздействует на читателя.

В противоположность Сервантесу и Диккенсу, Достоевский не хотел делать своего героя смешным. И в то же время герой Достоевского не должен был, подобно Жану Вальжану Гюго, привлекать к себе симпатию как жертва общественной несправедливости. Своей задачей писатель считал создание образа человека, сочетающего в себе «наивность» и высочайшую внутреннюю гармоничность. При этом идеальным прообразом гармонической личности Достоевский, по собственному признанию, считал Христа (который мыслился им, в первую очередь, именно как «положительно прекрасный» человек, а не как выразитель определенного религиозного учения). Разрабатывая образ своего главного героя, Достоевский — как видно из его писем и черновых записей — стремился воплотить в нем некоторые из черт того идеала гармонической человеческой личности, высшим выражением которого ему представлялась личность Христа.

Отождествление идеала гармонического человека с образом Христа вносило, однако, в самое представление Достоевского о гармоническом человеке очень большие внутренние противоречия. Вместе с христианскими мотивами в мечту писателя о «положительно прекрасном» человеке неизбежно проникало аскетическое начало, начало противопоставления «духа» и «плоти», идеализации смирения и страдания. Эта внутренняя противоречивость идеалов Достоевского, к которых мечта о гармоническом человеке объединяется с идеализацией христианской морали, получила свое отражение в образе Мышкина.

Образ князя Мышкина кое в чем родственен образам наивных «естественных» людей в романах XVIII века. Подобно просветителям XVIII века, Достоевский, желая создать образ «нормального», идеального человека, изолирует его от влияния общества, перенося князя в годы формирования его характера в Швейцарию, в обстановку полудикой, нетронутой природы, приобщая его к жизни детей и крестьян.

Но для просветителей XVIII века представление об «естественном» человеке было неразлучно с представлением о здоровье. Нормальная, неиспорченная человеческая природа представлялась просветителям XVIII века такою же здоровой, как вся природа вообще.

В противоположность образам «естественных людей» в литературе XVIII века, в образе князя Мышкина представление об естественном человеке противоречиво сочетается с представлением о болезни, о мучительных физических и нравственных страданиях, пережитых Мышкиным. Душевное здоровье, которое является достоянием Мышкина,— это не прирожденное качество — оно куплено ценою тяжких мук, раздумий и испытаний, ценою пережитых сомнений, отчаяния в себе и окружающих.

Мышкин одновременно и изолирован от людей и связан с ними,— связан теми страданиями, которые он перенес в прошлом и которые были для него, по мысли Достоевского, ступенью к душевному выздоровлению, к обретению им внутренней гармонии и ясности.

Как известно, образу князя Мышкина свойственен ряд автобиографических черт [16]. Достоевский приписывает князю, в частности, свою собственную тяжелую нервную болезнь — эпилепсию, которой он стремится дать на страницах романа философско-символическое истолкование.

Сочетание физической болезни и духовной ясности в образе Мышкина является для Достоевского своеобразным символом жизни современного ему человечества, в которой противоречиво соединяются «дисгармония»,

[16] См. об этом свидетельство А. Г. Достоевской.— Л. П. Гроссман. Семинарий по Достоевскому. М.— Пг., ГИЗ, 1923, стр. 58—60.

«хаос» и самые светлые надежды. Мышкин как бы носит в своей груди и весь тот «хаос», все то «безобразие», которыми «больны» окружающие его люди, и предощущение грядущей гармонии. Именно в момент самой ужасной дисгармонии, в момент, предшествующий наступлению эпилептического припадка, когда духовные силы князя готовы покинуть его, в нем с удвоенной силой оживает мысль о «гармонии», о всеобщем примирении и братстве людей. В этом глубокий философско-символический смысл описания состояния Мышкина перед эпилептическим припадком, которое является одним из важных мест романа. Описание это в символической форме выражает мысль Достоевского о том, что самый страшный «хаос» и дисгармония в жизни общества и в судьбе отдельного человека лишь обостряют извечную потребность человечества в счастье, стремление к радостной полноте, к гармонии бытия. Так самую болезнь Мышкина Достоевский стремится осмыслить с точки зрения своего общего философско-исторического понимания судеб человечества.

Страдания, пережитые Мышкиным, который остался в детстве сиротой, слабоумным, заброшенным ребенком, по мысли Достоевского, обострили его чуткость к чужому страданию, его способность понимать муки других людей и сострадать им. Эта отзывчивость Мышкина, его способность чутко реагировать на горе каждого человека, его бескорыстное, братское отношение ко всем людям — независимо от сословных и имущественных различий — составляет сильную сторону образа, созданного Достоевским, его очарование.

С первых страниц романа князь Мышкин заявляет себя горячим противником смертной казни, выступает против несправедливого отношения к угнетенному и обиженному, к «падшей» женщине, к калеке, к ребенку. В «человеке» — лакее Епанчиных, он, по ироническим словам Достоевского, признает человека, чем сбивает с толку самого лакея. С одинаковою любовью и состраданием князь относится ко всем обиженным и несчастным — к Ипполиту, к Бурдовскому, к Настасье Филипповне, к генералу Иволгину. Ради спасения Настасьи Филипповны князь жертвует своим собственным счастьем, счастьем и честью любимой девушки, не понимая даже, как можно было бы на его месте поступить иначе.

Социально-критические мотивы особенно ярко выступают в рассуждениях князя о смертной казни.

В «цивилизованной» Европе, во Франции, князь был свидетелем смертной казни. Эта казнь в буржуазной Франции — рассказывает князь — производится «усовершенствованным» способом, путем гильотинирования. Не только буржуазные государственные деятели и ученые, но и обыватели видят в этом «прогресс». Однако не представляет ли этот «прогресс» на деле чудовищный прогресс варварства и утонченно-жестокого насилия над человеком? — спрашивает князь. «Убийство по приговору несоразмерно ужаснее, чем убийство разбойничье...,— заявляет Мышкин.— Кто сказал, что человеческая природа в состоянии вынести это без сумасшествия? Зачем такое ругательство, безобразное, ненужное, напрасное?.. Нет, с человеком так нельзя поступать... Убивать за убийство несоразмерно большее наказание, чем самое преступление» (VI, 21—22).

Следует заметить, что эти слова были написаны и напечатаны через неполные два года после покушения Каракозова и его казни, в обстановке реакции конца 60-х годов. Многие читатели романа «Идиот» знали, что сам автор этого романа был в прошлом приговорен к смертной казни за политическое преступление. Нельзя считать случайностью, что, выступая на первых страницах «Идиота» с протестом против смертной казни, Достоевский дважды (во II и V главах) возвратился к воспоминаниям об обряде

смертной казни над петрашевцами и своим переживаниям в эти минуты. Ясно, что протест Достоевского был направлен против применения смертной казни также и к участникам революционного движения, хотя автор «Идиота» не сочувствовал их убеждениям.

Сострадая другим людям, Мышкин горячо мечтает о братском единении людей. Эту мечту выражает рассказ князя у Епанчиных о его жизни в Швейцарии с детьми, которых ему удалось объединить духовно, внушив им братское отношение к отверженной обществом и умирающей Мари.

Рассказ князя у Епанчиных о Мари имеет в романе очень большое идейное и композиционное значение. Судьба Мари, о которой рассказывает князь, является своего рода идейной экспозицией к истории Настасьи Филипповны. Подобно Настасье Филипповне, Мари — «падшая» девушка, мучительно переживающая свое падение и презрение окружающих. Внушив детям любовь к Мари, князю удается сделать ее перед смертью «почти счастливой» (VI, 67), снять с нее печать отвержения и позора. Таким образом, рассказ о Мари дает, по мысли Достоевского, ответ на вопрос о том, что нужно сделать для спасения Настасьи Филипповны и других страдающих и несчастных людей: Достоевский считает, что то братское, отзывчивое отношение людей друг к другу, которое свойственно Мышкину, могло бы послужить началом их духовного объединения, создать в будущем условия для счастливой земной жизни человечества.

Итак, в образ князя Мышкина Достоевский вложил ряд черт, отражающих социально-критические и гуманистические идеи своего мировоззрения. В этом заключается причина большой художественной силы и оригинальности этого образа.

И вместе с тем образ князя Мышкина с предельной силой отражает все то слабое, безжизненное и реакционное, что было свойственно общественным и моральным идеалам Достоевского. В нем, как солнце в капле воды, отражаются все противоречия взглядов писателя.

Та полемическая тенденция против революционных и социалистических идеалов его эпохи, которая окрашивает истолкование Достоевским причин современного «хаоса», наложила свой отпечаток и на образ Мышкина. В образе князя в сильнейшей мере отразилась полемика Достоевского с революционной мыслью 60-х годов.

Князь Мышкин в изображении Достоевского — человек, на своем личном опыте узнавший страдания других людей, носящий в своей груди общие муки человечества. Но страдания Мышкина вызваны не социальными причинами. Мышкин — жертва жестокой и неизлечимой болезни. Его страдания обусловлены, по Достоевскому, не обществом, а извечной несправедливостью самой природы. Бороться против подобной несправедливости человек бессилен. Все, что он может,— это нравственно победить природу «изнутри», обрести ясность и спокойствие духа в своих страданиях, примириться с ними и не восставать против того, что изменить не во власти человека.

Этот пессимистический вывод Достоевский стремится распространить в романе и на социальные страдания человечества. Он полагает, что причины человеческих страданий, в конечном счете, неустранимы. Все, что, по мнению писателя, в силах сделать человек,— это своим братским отношением к людям помочь им переносить и нравственно побеждать свои страдания, как помогли в этом дети умирающей Мари.

Таким образом, мечта о грядущей «гармонии» противоречиво соединяется в мировоззрении Достоевского с культом страдания, проповедь братского единения людей — с отрицанием реальной общественной деятельности, отзывчивость к людям — с призывом к терпению, к примирению с не-

избежностью и неотвратимостью страданий человечества. «Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье»,— заявляет князь умирающему Ипполиту, призывая этими словами обиженных и страдающих людей не к борьбе за изменение своей жизни, а к христианскому всепрощению, к примирению.

Реакционно-утопический характер общественной проповеди Достоевского особенно отчетливо раскрывает уже упоминавшаяся сцена, в которой Мышкин выступает в гостиной Епанчиных перед собравшейся здесь высшей сановной аристократией. Достоевский вкладывает в уста Мышкина свою реакционнейшую политическую программу, основанную на признании неизбежности самодержавия, сословной монархии и власти церкви, которые князь призывает лишь реформировать в соответствии с христианскими идеалами. «Вы думаете: я за *тех* боялся, *их* адвокат, демократ, равенства оратор?..— восклицает князь, с возмущением отвергая самую мысль о том, что он выступает от лица угнетенного человечества.—Я боюсь за вас, за вас всех и за всех нас вместе. Я ведь сам князь исконный и с князьями сижу. Я, чтобы спасти всех нас, говорю, чтоб не исчезло сословие даром в потемках, ни о чем не догадавшись, за все бранясь и все проиграв» (VI, 487). Так проповедь смирения и всепрощения приводит Достоевского с логической неизбежностью к утверждению того самого сословного строя (основанного на неравенстве, на непризнании «человека» — человеком), глубокую реалистическую критику которого содержат лучшие страницы романа.

Революционные демократы рассматривали человека как единое, цельное существо. Они утверждали, что между материальной, физической и духовной природой человека, между личностью и обществом, нет непреодолимого противоречия. Нравственность требует, с их точки зрения, от человеческой личности не самоотречения, не подавления ее материальных потребностей и интересов, а, напротив, ее всемерного, полного, всестороннего развития. Чем выше развита человеческая личность,— утверждал Чернышевский в «Что делать?»,— тем более благородные общественные идеалы, интересы других людей становятся ее собственными неотъемлемыми личными интересами.

В противоположность Чернышевскому, Достоевский доказывал, что человек по природе своей — двойственное, противоречивое существо, в котором неизбежно сочетаются добро и зло, самоотвержение и утонченнейший эгоизм. Победа нравственного начала возможна, с точки зрения Достоевского, лишь путем отказа от своей личности, отказа от «гордости» путем самоотречения, «смирения», подавления «плоти».

Подобное самоотречение, смиренный отказ от своей личности, от деятельного вмешательства в жизнь и воплощены Достоевским в образе князя. Человечность князя, его внимание и чуткость к чужому страданию, способность к самопожертвованию, нравственная стойкость сочетаются с аскетическим отречением от жизни, с полнейшим непониманием общественной борьбы и социальных интересов. Достоевский окружает фигуру князя туманным, мистическим сиянием. Мышкин руководствуется в жизни не разумом, а чувством, сердцем, интуицией. Он призывает к всепрощению, к тихому, пассивному «умилению» теми радостями, которые не могут отнять у человека даже самое жестокое угнетение, самая тяжкая несправедливость; он утверждает благодетельность страдания. Земной чувственной любви Настасьи Филипповны и Аглаи к князю Достоевский противопоставляет «христианское» чувство к ним Мышкина, основанное на сострадательном, братском отношении, на отречении от всякого «эгоистического» чувственного, плотского начала.

Образ князя выражает, таким образом, отказ Достоевского от идеала того подлинно-всестороннего гармонического — духовного и физического — развития человека, к которому стремились лучшие гуманистические представители мировой литературы, великие революционные мыслители прошлого.

Аскетические идеалы Мышкина опровергаются в самом романе. Не случайно к числу наиболее вдохновенных страниц «Идиота» принадлежат страницы, посвященные описанию пробуждающегося чувства любви Мышкина к Аглае. Рассказ о тревоге и надеждах, волнующих Мышкина во время его ночных блужданий в Павловском парке, описание свидания князя и Аглаи на «зеленой скамейке» представляют собой подлинный гимн жизни, природе, молодой и чистой любви. Земное, человеческое торжествует здесь в князе над его созерцательно-аскетическими идеалами.

Слабые стороны любимого героя Достоевского не могли укрыться от взора самого писателя. Как и в других романах Достоевского, в «Идиоте» отчетливо отразились сомнения писателя в его религиозных идеалах,— сомнения, от которых он никогда не мог отрешиться. Осуждая человеческие страсти как источник «ложной» гордости и беспокойства, Достоевский в то же время понимал, что страсти неотделимы от деятельности и самой природы человека. Столкновения князя с Рогожиным, Аглаей, Настасьей Филипповной обнаруживают не только сильные стороны князя, но и его слабость, раскрывают черты человеческого превосходства других героев романа над князем. Черты эти неразрывно связаны с их страстностью, внутренним беспокойством, активностью, со свойственным им протестом против бесчеловечных условий жизни.

Достоевский не один раз заставляет Мышкина испытать моральное поражение. Когда Настасья Филипповна бежит от князя с Рогожиным, в ее поведении отражаются не только ее сомнения в себе, но и нежелание принять «жалость» князя, унижающую ее человеческое достоинство. Точно так же Аглая восстает против смирения князя не только во имя своей «гордости», но и во имя своей любви: как человек из плоти и крови, она вынуждена бороться за свое чувство не только против своей родни, но и против жертвенной христианской морали самого Мышкина. Созерцательный, пассивный характер идеалов Мышкина, противоречие, которое существует между религиозным миросозерцанием князя и деятельной, активной стороной человеческой натуры, раскрывают его столкновения и с другими героями романа, прежде всего с Рогожиным и Ипполитом.

Ощущение самим Достоевским глубокого разрыва между аскетическими, созерцательными идеалами и жизнью получило отражение в той трагической судьбе, которая постигает в романе его любимого героя. Мышкин напрасно стремится противопоставить окружающему миру свои «евангельские» идеалы покорности и всепрощения. Его вмешательство в судьбу окружающих не только не может ничего в ней изменить, но, наоборот, еще более обостряет и усложняет их жизнь. Призывы князя к примирению остаются в романе не услышанными ни сытой и самодовольной аристократией, ни представителями демократических слоев.

Князь не может помочь Настасье Филипповне освободится от сжигающих ее чувств обиды и ревности, предотвратить покушение Рогожина и убийство Настасьи Филлипповны и сам кончает безумием. Достоевский сближает в романе образ князя Мышкина с образом Дон-Кихота и пушкинского «рыцаря бедного», подчеркивая этими сопоставлениями, с одной стороны, высокую нравственную чистоту Мышкина, с другой — его бессилие, трагикомические черты князя, порожденные разрывом между аскетическим идеалом и жизнью.

Стремясь утвердить в романе созерцательные, аскетические идеалы Мышкина, Достоевский-художник в действительности вынужден был показать всю слабость, немощь и бессилие этих идеалов, неспособных указать выход из реальных противоречий общественной жизни. Роман Достоевского является скорбным признанием того, что между «евангельскими» идеалами Мышкина и жизнью существует пропасть, что для преобразования действительности и счастья людей нужны иные пути, чем те, которые утверждает герой романа. При всем своем сочувствии стремлениям Мышкина, Достоевский правдиво показывает в романе слабость князя, а в его лице слабость и других, подобных ему «праведников» и «утешителей», пытающихся противопоставить борьбе за свободу — призывы к непротивлению, к «христианскому» смирению, к примирению со злом и угнетением.

6

Полемика Достоевского с революционной мыслью 60-х годов нашла отражение не только в образе Мышкина. Эта полемика заставила Достоевского ввести в число действующих лиц романа группу молодых людей, которых сам Достоевский в одном из своих писем охарактеризовал как «современных позитивистов из самой крайней молодежи» [17]. Это — «боксер» Келлер, племянник Лебедева — Докторенко, мнимый «сын Павлищева» Антип Бурдовский и Ипполит Терентьев.

Достоевский устами Лебедева так характеризует этих молодых людей: «...Они не то, чтобы нигилисты... Нигилисты все-таки иногда народ сведущий, даже ученый, а эти — дальше пошли-с, потому что прежде всего деловые-с. Это, собственно, некоторое последствие нигилизма, но не прямым путем, а по наслышке и косвенно, и не в статейке какой-нибудь журнальной заявляют себя, а уж прямо на деле-с» (VI, 227).

Достоевский, как мы видим, наперед отводит возможный упрек в том, что в образе «современных позитивистов» он стремился в карикатурном виде изобразить самих деятелей революционного движения 60-х годов. Он указывает, что нарисованные им молодые люди не являются прямыми представителями этого движения, а связаны с ним лишь «косвенно». «Нигилистические» теории шестидесятников, отрицая религию, являющуюся в глазах Достоевского единственной прочной основой нравственности, открывают, по мнению писателя, широкий простор для различных шатаний мысли среди молодежи. В этом заключается, по Достоевскому, «косвенная связь» между «современными позитивистами», изображенными в «Идиоте», и материалистическими идеями 60-х годов.

Не трудно видеть, что попытка Достоевского отграничить изображенную им молодежь от сознательных представителей умственного движения 60-х годов не спасла его от прямой клеветы на революционное движение. Достоевский повторяет грубейшее и реакционнейшее утверждение, распространявшееся церковниками и защитниками царской монархии, о том, что атеистические и революционные идеи 60-х годов будто бы разрушали нравственные устои, способствовали упадку морали, росту преступности, обезоруживали человека в борьбе с его собственными худшими стремлениями. Тот рост преступности, аморализма, хищничества, который в действительности был одним из следствий развития капитализма в России, роста эксплуатации, обнищания трудовых масс, Достоевский пытался объяснить развитием революционных «нигилистических» теорий. Это было грубейшей ошибкой писателя.

[17] Письма, II, стр. 126.

Группа «современных позитивистов», изображенная в романе, неоднородна. Состоит она из молодых людей нескольких разрядов. Выбор каждого из этих разрядов у Достоевского, разумеется, не случаен: Достоевский полагал, что именно таковы различные характерные типы молодежи 60-х годов, затронутой «нигилистическими» идеями.

Первый из «современных позитивистов», отставной поручик, боксер Келлер, фигурирует в романе то как участник пьяной и разгульной «рогожинской компании», то как защитник и «искренний друг» передовой молодежи. Келлер — человек, не лишенный благородных порывов, но необразованный, давно спившийся, легко доходящий до крайней степени разнузданности и грубого цинизма. Перу Келлера Достоевский приписывает статью о князе, пародирующую выступления обличительной демократической печати 60-х годов, в частности — «Современника» и «Искры» [18]. Написанная в откровенно «ерническом» тоне, пересыпанная клеветой и грубыми инсинуациями, эта статья производит на слушателей удручающее впечатление. Приятели самого Келлера, которых он знакомит с содержанием статьи, сконфужены и спешат от нее отступиться.

Второй образ «современного позитивиста» в романе — это племянник Лебедева, Докторенко, тот самый юноша, которого Лебедев рекомендует князю как «будущего второго убийцу будущего второго семейства Жемариных» (VI, 171). Докторенко — фигура несравненно более сложная, чем Келлер. Это — двадцатилетний молодой человек, не лишенный ума и характера. Выросший в чиновничьей среде, Докторенко, как показывает его первый разговор с князем, хорошо знает ее недостатки и насквозь видит многие поступки своего дяди — шута и взяточника. Но при всей справедливости своего озлобления, Докторенко, как стремится показать Достоевский,— человек крайне самоуверенный, ограниченный и черствый. Он принадлежит к тем энергичным, но прямолинейным натурам, которые готовы лезть напролом, не вдумываясь в реальную сложность окружающей жизни. Многим обязанный своему дяде и до сих пор рассчитывающий на его поддержку, Докторенко смотрит на эту поддержку как на свое право, не чувствуя к дяде благодарности и откровенно осуждая его как человека, хотя Лебедев, в глазах автора романа,— фигура несравненно более сложная, чем думает Докторенко. Для того чтобы подчеркнуть это, Достоевский вводит в сцену знакомства князя с Докторенко рассказ Лебедева о его отношении к сестре и племяннику и о молитве его за «великую грешницу» графиню Дюбарри,— молитву, в которой Докторенко видит проявление обычного шутовства дяди, в то время как Мышкин усматривает в ней выражение больной совести Лебедева, страдающей от потери им человеческого облика. Ограниченная самоуверенность и прямолинейность Докторенко, которые Достоевский подчеркивает и в дальнейшем ходе романа, дают писателю основание связать образ Докторенко с образами таких героев современных уголовных процессов, как «убийца Жемариных».

Третий молодой человек из группы «современных позитивистов» — Антип Бурдовский, мнимый «сын Павлищева», претендующий на часть наследства, полученную Мышкиным. В отличие от неразборчивого в средствах, опустившегося Келлера и ограниченного поборника «прав» молодого поколения Докторенко, Бурдовский — человек честный, но недалекий, даже слабоумный, и вследствие этого ставший жертвой своих более умных и решительных товарищей. Последние пользуются его делом как поводом для протеста, хотя сами в душе презирают Бурдовского,— в чем открыто

[18] См. об этом статью: В. С. Дороватовская-Любимова. Достоевский и шестидесятники.— Сб. «Достоевский». М., Изд-во ГАХН. 1928, стр. 31—32. Ср. С. Борщевский. Щедрин и Достоевский. М., 1956, стр. 216—218.

признается Ипполит. Фигура Бурдовского задумана Достоевским по контрасту с Мышкиным: оба они больны с детских лет и облагодетельствованы одним и тем же Павлищевым, но в то время как Мышкин руководствуется идеалами совести и христианского милосердия, Бурдовский становится «жертвой» радикальных экономических и правовых теорий, которые, вместо того, чтобы помочь ему, вызывают у него необоснованные претензии[19].

Пародийные образы Келлера, Докторенко, Бурдовского продолжают ту линию, которая была начата в творчестве Достоевского фигурой Лебезятникова в «Преступлении и наказании». И так же, как в «Преступлении и наказании» комически-пародийный образ Лебезятникова противопоставлен фигуре Раскольникова, в «Идиоте» пародийные образы Келлера, Бурдовского, Докторенко противопоставлены образу Ипполита. «Бунт» Ипполита и его исповедь раскрывают то, что́ сам Достоевский во враждебных ему идеях молодого поколения склонен был признать серьезным, заслуживающим внимания.

Ипполит, четвертый из группы «современных позитивистов»,— фигура отнюдь не комическая. Это — главный идейный противник Мышкина. Это — единственное действующее лицо в «Идиоте», кроме самого Мышкина, которое приносит на страницы романа законченную и цельную философско-этическую систему взглядов,— систему, которую Достоевский не принимает и старается опровергнуть, но к которой относится с полной серьезностью. Более того, Достоевский стремится показать, что неприемлемые для него взгляды Ипполита не являются каким-то случайным вывихом мысли одного человека или даже целого разряда молодежи, а представляют объективно закономерную, хотя и требующую преодоления, ступень духовного развития личности. Как выясняется из размышлений Мышкина, в его жизни был момент, когда он переживал то же, что Ипполит. Однако для князя выводы Ипполита оказались лишь переходным моментом на пути развития к другому, более высокому (с точки зрения Достоевского) этапу духовного развития, в то время как сам Ипполит задержался на ступени мышления, которая, трагически обостряя все проклятые вопросы жизни, не дает на них ответа. В этом и состоит, по Достоевскому, трагедия Ипполита.

Ипполит, как и Мышкин, изображен Достоевским жертвой неразумия и «хаоса», причиной которых является не только общество, не только социальная жизнь, но и сама природа. Ипполит — неизлечимо больной чахоточный юноша, обреченный болезнью на раннюю смерть. Эта трагическая несправедливость вызывает возмущение и протест Ипполита. Природа представляется ему в виде «темной, наглой и бессмысленно-вечной силы», «глухой» к страданиям своих жертв, в виде «какого-то огромного и отвратительного тарантула», бессмысленно и неумолимо поедающего те самые существа, которые она создает (VI, 361).

Достоевский в парадоксальной, нарочито заостренной форме выражает устами Ипполита мысль о том, что страдания, вызываемые социальными условиями, являются второстепенными по сравнению со страданиями, вызываемыми извечными противоречиями природы. Занятому всецело мыслью о своей неизбежной и бессмысленной гибели Ипполиту самым страшным проявлением несправедливости представляется неравенство не между богатыми и бедными, а между здоровыми и больными. Все люди в его глазах делятся на здоровых, которых он считает счастливыми балов-

[19] См. примечания А. С. Долинина к «Письмам» Достоевского, т. II. М.— Л., 1930, стр. 424.

нями судьбы и которым мучительно завидует, и больных, обиженных и обкраденных жизнью, к которым относит самого себя. Ипполиту кажется, что если бы он был здоров, уже это одно сделало бы его жизнь счастливой. Все проявления социального неравенства представляются ему выражением трагической глупости и злобы здоровых людей, которые не понимают, что они «счастливцы», обладающие единственным подлинным счастьем — жизнью, и поэтому гоняются за призрачными благами.

Достоевский считает, что страдания, подобные страданиям Ипполита, не могут быть исцелены революционерами. Не случайно писатель заставляет Ипполита обратиться в поисках внутренней опоры против разрушающей его тело болезни к студенту с гротескной фамилией Кислородов, «материалисту, атеисту и нигилисту», по характеристике самого Ипполита. Ипполит полагал, что все, что ему нужно было в его положении,— это «голая правда», хотя бы и безнадежная, и Кислородов сообщает ему правду о его скорой и неизбежной смерти со «щеголеватостью бесчувствия» «высшего существа, которому умереть, разумеется, ничего не стоит» (VI, 343). Но «правда», сообщенная Кислородовым, не облегчает состояние Ипполита, а напротив, еще больше обостряет его страдания. После того, как Ипполит узнает о близкой смерти, смятение его увеличивается, у него начинаются болезненные сны и галлюцинации.

Выход из таких страданий способна, по убеждению Достоевского, дать только религия, только то смирение и христианское «всепрощение», которые проповедует Мышкин. Знаменательно, что Ипполит и Мышкин — оба тяжело больны, оба одинаково отвергнуты природой. И Ипполит, и Мышкин в изображении писателя исходят из одних и тех же общих философско-этических посылок. Но из этих одинаковых посылок они делают противоположные выводы.

То, что передумал и перечувствовал Ипполит, знакомо Мышкину, не со стороны, как другим лицам, слушающим «исповедь» Ипполита, а по собственному опыту. Размышляя над исповедью Ипполита, князь вспоминает свои собственные переживания в Швейцарии «в первый год его лечения, даже в первые месяцы». Подобно Ипполиту, он тогда трагически ощущал, что на «великом празднике» природы, где счастлива каждая «маленькая мушка», жужжащая «в солнечном луче», он один из-за своей болезни лишен возможности участвовать в общем ликовании природы, что он «всему чужой и выкидыш» (VI, 374), То, что Ипполит выразил в обостренной, сознательной и отчетливой форме, «глухо и немо» волновало князя в один из прошлых моментов его жизни. Но, в отличие от Ипполита, князь не застыл на ступени той трагической разорванности и разлада с самим собой, на которой стоит Ипполит. Он сумел перебороть свои страдания, достичь внутренней ясности и примирения. Эту ясность и гармонию с собой князю дали его религиозные, христианские идеалы. И, обращаясь к Ипполиту, Мышкин зовет его также повернуть с пути индивидуалистического возмущения и протеста — на путь кротости и смирения. «Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье!» — отвечает Мышкин на сомнения Ипполита. Духовно разъединенный с другими людьми и страдающий от этого разъединения, Ипполит может, по убеждению писателя, преодолеть это разъединение только «простив» другим людям их превосходство и смиренно приняв от них такое же христианское «прощение».

Ипполит — как правдиво показывает Достоевский — мучительно ищет понимания и поддержки других людей. Чем сильнее его физические и нравственные страдания, тем нужнее ему другие люди, тем нужнее ему общество людей, способных понять его и отнестись к нему по-человечески.

Но Ипполит не решается признаться себе в том, что его мучит собственное одиночество, что главная причина его страданий — не болезнь, а отсутствие человеческого отношения со стороны других людей. На страдания, причиняемые ему одиночеством, он смотрит как на позорную слабость, унижающую его, недостойную его как мыслящего человека. Постоянно стучась к другим людям, ища их поддержки как опоры в своих страданиях, Ипполит прячет это свое лучшее благородное стремление под лживой маской самоупоенной гордости и наигранно-цинического отношения к себе. Эту «гордость» Достоевский и стремится представить как главный источник страданий Ипполита. Стоит Ипполиту «смириться», отказаться от своей «гордости», мужественно признаться себе в том, что он нуждается в братском общении с другими людьми,— уверяет Достоевский,— и страдания Ипполита кончатся сами собой.

Как и в изображении переживаний Настасьи Филипповны, Рогожина, Аглаи, самого Мышкина, так и в изображении душевной драмы Ипполита сложным образом переплетаются суровая жизненная правда и реакционная тенденция, искажающая эту правду. Достоевский считает, что страдания Ипполита вызваны не обществом, а природой, и поэтому устранить причины, вызывающие эти страдания,— не во власти человека. И в то же время Достоевский показывет совсем иное — что главная причина страданий Ипполита, как сознает в душе и сам Ипполит,— одиночество, равнодушие окружающих, отсутствие участия к нему со стороны других людей. Таким образом, Достоевский, не замечая этого, опровергает в романе те предпосылки, на которых построена вся его полемика с социализмом: главным источником, вызывающим страдания людей, он сам склонен признать не природу, а общество!

Но и другая предпосылка, из которой исходит Достоевский при изображении душевной драмы Ипполита, оказывается столь же призрачной, как первая. Достоевский хотел бы доказать, что страдания Ипполита исчезнут вместе с его гордостью. На деле же он реалистически показывает, что самая «гордость», болезненный эгоцентризм Ипполита, его анархический бунт индивидуалиста, от которого он глухо и мучительно страдает, являются отражением его одиночества, бесчеловечности общественной жизни, окружающей Ипполита, вызваны его оторванностью от народа, от других людей, обрекающей его мысли на болезненные блуждания.

7

«Идиот» занимает важное место в эволюции Достоевского-романиста. Стиль зрелого Достоевского в основном определился ко времени создания «Преступления и наказания». Но в работе над каждым из последующих романов Достоевский продолжал искать и находил новые возможности для выражения своих художественных задач. В «Идиоте» получили дальнейшее развитие многие композиционные и стилистические принципы, осознанные Достоевским в период работы над «Преступлением и наказанием». И здесь же намечен ряд новых черт, характерных для последующих романов Достоевского 70-х годов.

Хотя в «Преступлении и наказании» действуют и студент Раскольников, и пристав следственных дел Порфирий, и помещик Свидригайлов,— Достоевский не ставил своей задачей дать развернутую картину жизни, обрисовать психологию различных слоев петербургского общества. Все внимание художника в «Преступлении и наказании» было отдано миру «униженных и оскорбленных». В этом заключается одна из особенностей романа, прочно связывающая его с демократической литературной

традицией 40—60-х годов. Мрачные и грязные улицы и переулки, окружающие Сенную, большие, многоэтажные дома, населенные столичной беднотой, каморка Раскольникова, похожая на гроб, распивочные и трактиры, публичные дома, полицейская контора — вот тот фон, на котором совершается действие в «Преступлении и наказании».

В «Идиоте» мы не находим той потрясающей по своей художественной силе картины быта, социальных страданий широких слоев разночинно-демократической части петербургского населения, какая содержится в «Преступлении и наказании». Достоевский ставит здесь перед собой другую задачу. В «Идиоте» он дает как бы вертикальный разрез всего петербургского общества.

Хотя действие романа разворачивается в течение всего нескольких месяцев, Достоевский рисует в «Идиоте» целую вереницу действующих лиц, весьма разнообразных по своему общественному положению, взглядам и жизненной судьбе. Эту особенность «Идиота» отметила еще современная критика. «Пред читателем,— писала одна из газет в рецензии на роман,— проходит... ряд лиц не одного какого-нибудь кружка, а самых разнообразных общественных положений и степени умственного и нравственного развития...» [20].

События романа происходят в Петербурге и одном из близких к нему дачных мест — Павловске. Однако, почти не вынося действия за пределы Петербурга, Достоевский широко воспользовался введением в роман воспоминаний и рассказов персонажей, а также авторскими вводными заметками и комментариями, для того чтобы раздвинуть рамки романа, показать судьбу его героев на широком социальном фоне, коснуться в нем вопроса об исторических судьбах России и всего европейского человечества. Уже в первых главах центральный герой — князь рассказывает о своих впечатлениях во время пребывания за границей — в Швейцарии и Франции. Во второй части романа несколько раз упоминается о жизни князя в Москве и в провинции и при этом дается общая характеристика того сложного и противоречивого впечатления, которое вызвало у него после возвращения из-за границы знакомство с русской действительностью. Наконец, в последней части князь произносит в гостиной Епанчиных свою речь, посвященную вопросу об исторических судьбах и взаимоотношениях России и Европы, а в эпилоге Достоевский возвращается к одной из своих излюбленных тем — о жизни русских «гулящих людей» за границей,— теме, незадолго до этого освещенной им в «Игроке».

Стремление писателя изобразить своего главного героя на широком и сложном фоне жизни различных слоев русского общества вызвало то обильное внедрение в художественную ткань романа фактов «текущей» общественной жизни, о котором уже частично говорилось выше. Разговоры о новых судах присяжных и адвокатах, чтение газетных известий, упоминание «Истории» Соловьева, «Дамы с камелиями» или «Мадам Бовари» не являются в «Идиоте» чем-то случайным: все эти детали служат определенной цели — нарисовать жизненно-конкретный и исторически верный облик общества, воссоздать характерную для него духовную атмосферу.

В связи с этим бросается в глаза, что с постоянным обращением к газетным источникам при обдумывании характеров и сюжетов будущего произведения мы сталкиваемся у Достоевского впервые, именно изучая творческую историю «Идиота». Ни в «Униженных и оскорбленных», ни в

---

[20] «Харьковские губернские ведомости» от 18 апреля 1868 г., № 41, стр. 167. Подпись «К».

«Преступлении и наказании», ни в «Игроке» Достоевский не пользовался так обильно газетным материалом, как в «Идиоте», в «Бесах», в «Подростке».

Как видно из писем Достоевского, пристальный интерес к газете, характерный в 70-е годы для автора «Дневника писателя», явился в некоторых отношениях результатом жизни Достоевского за границей. Впервые надолго оторванный от родины и при этом всецело поглощенный мыслью о России, Достоевский за границей внимательно читает и изучает русские газеты, стремясь по ним составить себе представление о русской действительности, уловить сущность совершающихся в России исторических перемен. Это — первоначально вынужденное — обращение к газетным источникам становится далее одним из элементов сознательного творческого метода Достоевского. Углубившись в изучение газетной хроники, Достоевский открывает в ней незаменимый, по его мнению, для романиста источник, способствующий пониманию процессов и тенденций современной общественной жизни, неисчерпаемую сокровищницу сюжетных мотивов и художественных деталей. Именно в 1867 г. в Женеве у Достоевского складывается замысел «Дневника писателя», о котором он сообщает в письме из Женевы к С. А. Ивановой от 11 октября (29 сентября) 1867 г., указывая, что хотя мысль об этом издании приходила ему в голову уже раньше, но лишь «здесь» для него «выяснилась и форма и цель» будущего журнала[21]. В письмах 1867—1869 гг. Достоевский постоянно стремится разъяснить своим корреспондентам мысль о значении газеты для понимания «видимой связи всех дел, общих и частных» русской жизни[22]. В непосредственной связи с этой новой для Достоевского (хотя уже и подготовленной в определенной мере статьями его во «Времени») оценкой газеты как важнейшего источника для понимания сокровенных, глубинных процессов русской жизни находится обращение к художественной переработке газетного материала в «Идиоте» и других, последующих романах.

Касаясь работы Достоевского над газетным материалом, следует отметить, что, перенося на страницы «Идиота» ряд фактов, заимствованных со столбцов газеты, Достоевский дополняет их своим воображением, строит на их основе целостную психологическую и философско-историческую концепцию каждого из заинтересовавших его событий и характеров, нередко очень свободно сочетая элементы действительности и вымысла. Достоевский дает в романе не простое изложение или объективный научный анализ фактов, почерпнутых им из газетных сообщений, а свой оригинальный художественно-философский синтез, порой лишь в отдаленной степени совпадающий с первоисточником. Отталкиваясь в своей работе от фактов, извлеченных из газетных сообщений, Достоевский в романе как бы пропускает их через призму своих философских и социально-политических концепций, осмысляет и освещает в соответствии с ними.

С этой точки зрения большой интерес представляет работа Достоевского над образом Рогожина. В. С. Дороватовская-Любимова установила, что образ этот возник в сознании писателя под влиянием судебного дела купца Мазурина, убившего ювелира Калмыкова[23]. Подобно Рогожину, Мазурин принадлежал к богатой купеческой семье, унаследовал от отца около двух миллионов рублей и звание потомственного почетного граж-

---

[21] Письма, II, стр. 44.

[22] Там же, стр. 43. Ср. письмо к Н. Н. Страхову от 26 февраля (10 марта) 1869 г., стр. 169—170.

[23] В. С. Дороватовская-Любимова. «Идиот» Достоевского и уголовная хроника его времени.— «Печать и революция», 1928, № 3, стр. 33—38.

данина. В доме своем Мазурин, подобно Рогожину (что, как мы видели выше, отмечает в романе Настасья Филипповна), жил с матерью. Задумав преступление, Мазурин, так же как Рогожин, по-видимому, задолго до совершения убийства, приготовил орудие преступления — бритву, которую он прятал в ящике конторки. Кроме бритвы, в магазине Мазурина был найден и кухонный нож со следами крови. Наконец, после совершения убийства Мазурин покрыл труп «американской клеенкой» и поставил возле него два поддонника и две миски «ждановской жидкости» — детали эти повторяются в романе в связи с убийством Настасьи Филипповны, причем на совпадение их с деталями «московского» убийства указывает Мышкин.

Можно согласиться с исследовательницей, что образ Рогожина «введен в роман под влиянием завладевшего воображением Достоевского образа Мазурина» [24]. Но из перечисленных выше деталей, которые Достоевский мог заимствовать из газетных отчетов о преступлении Мазурина, нетрудно видеть, что психология Рогожина, его душевная борьба, мотивировка его поступков и переживаний, самый характер его преступления не имеют никаких точек соприкосновения с делом «московского убийцы». Если некоторые детали биографии и обстоятельства преступления Мазурина и дали толчок, вызвавший работу воображения Достоевского, то назвать Мазурина прототипом Рогожина, хотя бы в самом ограниченном смысле слова, невозможно.

Мазурин убил Калмыкова после того, как собственные его дела пришли в упадок, убил с целью ограбления. С Калмыковым его связывали чисто деловые отношения. Внимание Достоевского в деле Мазурина привлек лишь самый образ купеческого сына-убийцы. На творческое воображение писателя непосредственно повлияли подробности, говорившие о том, что преступление было им заранее обдумано, но откладывалось и было совершено после долгих колебаний, повлияли действия убийцы, пытавшегося скрыть следы преступления.

Отправляясь от отдельных, ничтожных по своему значению штрихов и деталей, остановивших его внимание в деле Мазурина, Достоевский создал оригинальный, сложный и глубокий социально-психологический образ, по своей художественной силе принадлежащий к выдающимся созданиям писателя.

Достоевский не останавливается, таким образом, на «сырых» фактах, сообщаемых газетами. Он стремится осмыслить их, вскрыть внутренние пружины поведения героев судебных процессов 60-х годов, пользуясь при этом не только анализом, но и догадкой, интуицией, воображением, дополняя недостающие звенья при помощи фантазии и сочетая действительность с вымыслом. Но в его работе над газетным материалом мы встречаемся и с рядом противоречивых моментов.

«Дополняя» при помощи творческого воображения недостающие звенья, воссоздавая целостную картину события, Достоевский в то же время нередко стилизует факты в определенном направлении, переосмысляет их, навязывает им такой смысл, какого они сами по себе не имели. Искания, ведущие к углублению в скрытый смысл фактов реальной действительности, к их целостному осмыслению, стремление к наиболее выпуклому и пластическому способу их выражения в системе художественных образов (роднящие Достоевского с другими великими писателями-реалистами) противоречиво сочетаются в работе Достоевского над газетным материалом с тенденцией к насильственному нарушению художни-

[24] Там же, стр. 35.

ком объективной логики, присущей реальным жизненным фактам, с подчинением их своей ложной и реакционной политической концепции.

Особенно характерны в этом смысле, как справедливо отметила В. С. Дороватовская-Любимова, те изменения, которые Достоевский внес в рассказ героя романа об убийстве из-за часов. По сообщениям газет, убийство это было совершено в Петербурге крестьянином, который вследствие того, что ему было «кормиться нечем», ушел на заработки в столицу, оставив в деревне семью [25]. Таким образом, убийство это было одним из многочисленных преступлений, обусловленных голодом и нищетой крестьянства в годы после реформы. Достоевский же воспользовался рассказом о нем для иллюстрации мысли о сочетании в человеке из народа греховных порывов с религиозной верой. Поэтому в его изложении убийца — человек, «по крестьянскому быту совсем не бедный» [26]. Устранение материальной нужды как причины преступления позволило Достоевскому сосредоточить внимание читателя на морально-религиозных переживаниях убийцы (совершившего свое преступление после того, как он предварительно помолился).

Со столь же противоречивой интерпретацией фактов мы встречаемся и при изложении в романе некоторых других материалов уголовно-судебной хроники. Так, преступление Горского — убийцы семейства Жемариных — Достоевский рассматривает как характерное проявление той умственной «смуты», которая была вызвана, по ошибочному утверждению писателя, влиянием на молодежь «нигилистических» теорий «Современника» и «Русского слова». Однако основаниями для отнесения Горского к лагерю «нигилистов» для Достоевского послужили, кроме возраста убийцы, лишь его сравнительно высокое умственное развитие, польское происхождение (вызвавшее обвинение Жемарина по адресу Горского в причастности его к польскому освободительному движению, отвергнутое судом) и слова защитника Горского об отсутствии у его подзащитного религиозных убеждений [27]. Взгляд Достоевского на Горского и Данилова как на выразителей морали «разумного эгоизма» в ее «крайнем» будто бы индивидуалистическом истолковании привнесен Достоевским в освещение преступлений Данилова и Горского от себя, а не основан на логике самих фактов, известных Достоевскому из газет.

8

Композиция «Идиота» чрезвычайно характерна для творческой манеры Достоевского. Роман состоит из двух неравных по объему частей, каждая из которых открывается приездом Мышкина в Петербург. Между первой частью, в которой описаны происшествия, имевшие место в конце ноября, в первый приезд князя в столицу, и остальными тремя частями, повествующими о событиях, совершившихся в июне — июле, во второй его приезд, проходит около полугода. О событиях, имевших место в это время, автор говорит лишь бегло — они характеризуются в той мере, в какой это необходимо для понимания отношений, сложившихся между героями к началу второй части. Таким образом, первая часть романа освещает завязку, а остальные три части — кульминацию и развязку драмы, заключенной во взаимоотношениях главных персонажей.

---

[25] «Голос» от 30 октября (11 ноября) 1867 г., № 300, стр. 2.

[26] Достоевский воспользовался как отправной точкой для своей интерпретации версией прокурора, доказывавшего, что Балабанов не был в «крайнем положении», так как в Петербурге он «получал 12—15 руб. в месяц» (там же).

[27] «Голос» от 14(26) мая 1867 г., № 133, стр. 3.

Отказавшись от последовательного изложения всего хода событий, Достоевский получил возможность сосредоточить все свое внимание на двух насыщенных драматизмом эпизодах, каждый из которых — несмотря на сюжетную связь между ними — представляет внутренне почти законченное целое. Действие первой части совершается в течение одного дня — с утра до вечера. Но в этот день герой знакомится с таким числом лиц и участвует в таком бурном водовороте событий, что их могло бы хватить на целое самостоятельное произведение. Являясь завязкой с точки зрения главной сюжетной линии романа, так как здесь происходит знакомство князя с Рогожиным, с Настасьей Филипповной, семействами Епанчиных и Иволгиных, первая часть «Идиота» в то же время является своего рода «развязкой» многолетних взаимоотношений Настасьи Филипповны с Тоцким, а также ее отношений с Ганей. Часть эта заканчивается остродраматической сценой, в которой Настасья Филипповна рвет со всем своим прошлым и уходит с Рогожиным, бросая вызов не только окружающим, но и самой себе, полная решимости перечеркнуть свою жизнь и свои надежды на будущее. Сцена представляет собой величественную трагическую катастрофу, заключительный акт трагедии, основное действие которой успело совершиться до начала событий, служащих завязкой романа.

В следующих двух частях события развиваются более медленно, чем в первой части. К основной сюжетной линии романа присоединяется ряд дополнительных, побочных эпизодов, появляются новые лица, на время выступающие на первый план и отвлекающие внимание читателя от драмы главных героев. Но и здесь на протяжении короткого срока в две-три недели разыгрывается ряд захватывающих сцен, происходит несколько трагических взрывов.

Столкновение князя с Бурдовским и исповедь Ипполита, а также его попытка самоубийства представляют собой — с точки зрения основного сюжета — самостоятельные эпизоды, задерживающие на время течение главного действия и как бы отклоняющие его в новое русло. Эпизоды эти позволяют Достоевскому шире показать среду, окружающую героя, и осветить его самого и его внутренний мир с новой стороны.

В заключительной, четвертой части действие снова обретает стремительность, не прерываясь уже ничем посторонним. Неожиданные события, как в первой части, несутся одно за другим, двигаясь навстречу роковому исходу (единственный побочный эпизод здесь — рассказ о проступке генерала, его раскаянье и смерти). Композиционная структура, избранная писателем, позволила сочетать в «Идиоте» богатство проблематики, широкую картину жизни различных слоев общества, обилие второстепенных персонажей и эпизодов со стремительностью и драматической напряженностью в развитии основной сюжетной линии романа.

Достоевский вел в своем творчестве неустанную борьбу с представлением о реализме как об изображении одной жизненной «обыденности», с «казенным взглядом на действительность», с плоским и поверхностным либеральным оптимизмом. Продолжая традицию Пушкина — автора «Пиковой дамы» и «маленьких трагедий», Гоголя, Бальзака, Достоевский стремился вскрыть в своих произведениях то глубокое трагическое содержание, которое скрывалось под прозаической оболочкой современной ему жизни. Отсюда вытекает характерное для романов Достоевского сочетание прозаической обыденности и возвышенного трагизма. Эта особенность творчества Достоевского отчетливо проявляется в «Идиоте».

Главные герои «Идиота» — Мышкин, Рогожин, Настасья Филипповна, Аглая, Ипполит — выступают в романе как бы в двух различных планах. С одной стороны, они более или менее погружены в быт, в житейскую

прозу, связаны с окружающим их миром и людьми обыденными, будничными отношениями и в этом смысле не отличаются от других персонажей. Но в то же самое время каждый из них переживает в душе сложную и болезненную борьбу, таит в себе незамечаемую окружающими и непонятную для них трагическую страсть. Именно столкновение этих трагических страстей, скрытых в душе главных героев, образует наиболее глубокий драматический план романа.

Эта «двуплановость» видна не только в обрисовке характеров главных героев, но и в сюжете романа. Каждый из его важнейших эпизодов имеет как бы двойной смысл: он является определенным звеном в развитии бытовых, житейских отношений между персонажами и вместе с тем определенным этапом в развитии драматических взаимоотношений и страстей главных героев, приближающим трагическую развязку романа.

Так, уже знакомство князя и Рогожина в поезде в первой главе романа является одновременно бытовым эпизодом и завязкой будущего трагического столкновения. То же самое относится к посещению князем Епанчиных, где возникают его сложные драматические взаимоотношения с Аглаей, Ганей и т. д.

«Двуплановость» действия романа подчеркивается тем, что важнейшие события его Достоевский показывает как бы в двойном восприятии.

Истинный трагический смысл переживаний Настасьи Филипповны, ее внутренние страдания и душевная раздвоенность во время посещения Иволгиных или в момент ухода от Тоцкого понятны в романе одному Мышкину. Остальным присутствующим, которые воспринимают слова и поступки Настасьи Филипповны сквозь призму обыденных житейских норм общества, изображенного в романе, эти слова и поступки кажутся проявлением непонятной «фантастической» эксцентричности, раздраженного и болезненного самолюбия. Как недопустимая эксцентричность воспринимаются окружающими и те поступки Мышкина, Аглаи, Ипполита, которые наиболее ярко отражают их глубокое душевное смятение, силу обуревающих их трагических страстей. Рассказав о таких драматических событиях романа, как уход Настасьи Филипповны от Тоцкого или ее бегство из-под венца, Достоевский с глубокой иронией сообщает о том, как эти события преломились в обывательских слухах и сплетнях.

Своеобразная двуплановость построения действия, сочетание в сюжете романа обыденно-бытового и возвышенно-трагического аспектов, сближает композицию «Идиота» с романтической традицией. Однако, в отличие от романтиков, которые пользовались изображением различных аспектов и планов действительности для того, чтобы создать впечатление эстетической «игры», свободы художника от законов житейской прозы, Достоевский подчиняет «двуплановое» построение сюжета «Идиота» задаче реалистического раскрытия сложного и противоречивого содержания современной общественной жизни.

С романтической традицией Достоевского роднит и его любовь к ярким контрастам. Роль контрастов в композиции и сюжете «Идиота» не ограничивается тем, что на всем протяжении романа Достоевский стремится подчеркнуть несоответствие между внешней стороной изображаемых им явлений и их скрытой, глубоко драматической внутренней сущностью.

Создавая многоликую и пеструю картину петербургской жизни, образующую тот фон, на котором действует герой романа, Достоевский широко пользуется приемом контраста, который помогает ему обрисовать социальные противоречия, свойственные жизни большого города, передать ее напряжение, своеобразную призрачность и «фантастичность».

Не только Мышкин и Рогожин, Аглая и Настасья Филипповна, Ганя и Ипполит задуманы Достоевским как контрастирующие друг с другом образы, каждый из которых психологически оттеняет и вместе с тем комментирует образы других героев. Самое развитие действия построено в романе так, что почти каждая сцена образует резкий контраст с последующей. Так, из вагона третьего класса, в котором герой приезжает в Петербург, читатель сразу переносится в богатый барский дом Епанчиных, а отсюда — в квартиру Иволгиных, где после сцен роскоши и семейного благополучия он попадает в обстановку взаимной ненависти, нужды, кипения темных страстей. Именины Настасьи Филипповны, которые должны, по планам Тоцкого и Епанчина, завершиться ее «приличным» браком с Ганей, кончаются «безобразной» сценой появления рогожинской компании, а эта «безобразная» сцена, в свою очередь, подготовляет следующую сцену, в которой Настасья Филипповна бросает нравственный вызов Ганечке и всем тем, кто хотел ее купить.

Огромная выразительность многих сцен «Идиота» достигается тем, что ряд эпизодов и деталей романа, не теряя своего реалистического характера, в то же время получают смысл своего рода реалистических символов большой обобщающей силы.

Такова, в частности, замечательная сцена, в которой Настасья Филипповна бросает в камин деньги, привезенные Рогожиным. Взволнованная толпа, теснящаяся вокруг камина и наблюдающая с тревогой за тем, как огонь подбирается к деньгам, приобретает здесь для читателя смысл символического изображения всего того общества, которое окружает Мышкина и Настасью Филипповну,— общества, охваченного жаждой богатства и грубого обладания. И в то же время поступок Настасьи Филипповны символизирует ее душевную красоту: она, так же как Мышкин, свободна от поклонения силе денег, перед которой склоняются Тоцкие и Епанчины.

Аналогичный характер высокой трагической символики имеет и ряд других эпизодов романа, в частности — эпизод посещения Мышкиным дома Рогожиных. Как отмечалось выше, весь этот эпизод насыщен глубоко символическими деталями. Уже внешний вид дома Рогожина производит на князя огромное впечатление, становится в его глазах мрачным, фантастическим символом душевного «безобразия» Рогожина и его среды. Символами душевных переживаний Рогожина, освещающими различные стороны его внутренней борьбы, являются картины, которые князь видит в его доме,— портрет отца и картина Гольбейна, от которой, по словам князя, «вера может пропасть» (VI, 193). Наконец, символический смысл имеют сцены братания князя с Рогожиным и совместного посещения его матери. Как сознают оба героя, нигде не выражая этого словами, братаясь с князем и подводя его к матери для благословения, Рогожин хочет побороть свою ревность к князю, подавить в душе голос, толкающий его на преступление.

Некоторые мотивы романа имеют характер намеков, которые вначале создают для читателя известный лирический подтекст. Лишь впоследствии, после того, как развитие действия бросает свет на характеры главных героев, для читателя становится ясным подлинное значение этих символических деталей. Таков эпизод пробы почерка князя в кабинете генерала Епанчина.

В ответ на предложение генерала показать пробу своего почерка Мышкин обнаруживает себя замечательным художником-каллиграфом, «артистом», по выражению генерала. Он не только с изумительным совершенством воспроизводит различные образцы шрифтов, но и обнаруживает

удивительное проникновение в психологию людей различных эпох и национальностей. Эта способность не случайно приписана автором Мышкину. Каллиграфическое мастерство Мышкина приподнимает для читателя завесу, скрывающую такие черты духовного мира главного героя романа, которые проявятся лишь позднее. Оно подчеркивает скромность Мышкина, свойственное ему благоговейное отношение к любому человеческому делу, умение открыть даже в ничтожном, обыденном занятии высокую поэтическую сторону, способность князя проникать в тайники души других людей, понимать их со всеми, нередко скрытыми от них самих, сторонами.

Необычайно богат по лирическому подтексту трагикомический эпизод, насыщенный тончайшей иронией, когда князь, всячески желая этого избежать, разбивает драгоценную китайскую вазу в гостиной Епанчиных. Предупреждение Аглаи, чтобы он не разбил вазу, парализует душевные силы: ваза, которая из-за этого предупреждения невольно привлекает к себе внимание Мышкина, как бы гипнотизирует и притягивает его к себе, пока опасение Аглаи не сбывается. Этот эпизод раскрывает перед читателем трогательную слабость князя, его детскую чистоту и беспомощность, невозможность для него стать «своим» в той аристократической среде, которая окружает Аглаю. И вместе с тем образ разбитой вазы намекает на трагическое будущее главных героев романа и, прежде всего, самого Мышкина.

9

Хотя в «Преступлении и наказании» рассказ ведется от автора, последний избегает всякого вмешательства в действие. За исключением эпилога, автор здесь почти нигде не выступает перед читателем открыто, со своими размышлениями и комментариями. В «Идиоте» дело обстоит иначе. Две последние части романа открываются специальными главами, в которых автор, на время прерывая рассказ, берет слово для того, чтобы прокомментировать его, подвести итоги рассказанному и подготовить читателя к пониманию дальнейших событий.

Вступление к третьей части начинается с общих размышлений автора о современных потребностях русской жизни,— размышлений, непосредственно подготовляющих по своему стилю публицистику «Дневника писателя». Достоевский поднимает здесь вопрос о противоречии между потребностью русской пореформенной жизни в «практических людях» и отсутствием действительно способных практических деятелей, о чем красноречиво говорят жалобы публики и многочисленные факты, сообщаемые газетами. Причину этого недостатка в «практических людях» Достоевский видит в страхе, испытываемом обществом перед оригинальностью и инициативой, колеблющими традиционный ход вещей. Высказав свое убеждение в том, что страх этот гибелен, так как он неизбежно порождает рутину и умственную ограниченность, Достоевский связывает эти общие выводы с содержанием романа. Он указывает на особенность изображенного в романе семейства Епанчиных, выделяющегося в своей среде известной эксцентричностью, постоянными — хотя и невольными — отклонениями от нормы.

Несколько иной характер имеет вступление к четвертой части. Оно посвящено эстетическим вопросам, волновавшим Достоевского в пору работы над романом,— о соотношении жизненной правды и типичности в искусстве и о создании писателем образов заурядных, «ординарных» людей.

Достоевский говорит здесь об одной из трудностей, с которой сталкивается романист, изображающий не отдельных, «избранных» героев, а «большинство», «обыкновенных людей». «Писатели в своих романах и повестях,— пишет он,— большей частью стараются брать типы общества и представлять их образно и художественно». Но, хотя типы «почти действительнее самой действительности», они в законченном виде «чрезвычайно редко встречаются в действительности целиком». То, что в таких типических образах, как Подколесин или Жорж Данден, выражено в концентрированном, сгущенном виде, в обыденной действительности «как бы разбавляется водой», существует «как бы несколько в разжиженном состоянии» (VI, 406—407).

В связи с этим замечательно интересным освещением проблемы соотношения литературы и жизни, Достоевский поднимает вопрос о том, должен ли романист его эпохи в своем творчестве довольствоваться одними законченными, резко очерченными характерами-типами, или он может изображать и людей «обыкновенных», «ординарных», лишенных резкой и характерной физиономии. Достоевский склоняется к последнему. «Наполнять романы одними типами или даже просто, для интереса, людьми странными и небывалыми,— пишет он,— было бы неправдоподобно, да, пожалуй, и не интересно. По-нашему, писателю надо стараться отыскивать интересные и поучительные оттенки даже и между ординарностями» (VI, 407).

Достоевский высказывает мысль о том, что характер заведомо бесцветный и ординарный, лишенный ярких и оригинальных черт, в силу самой этой ординарности мог в условиях современной ему действительности приобретать своего рода типичность. Дворянско-буржуазная действительность, как хорошо видел писатель, порождала целый разряд людей, «самая сущность которых» заключалась «в их всегдашней и неизменной ординарности». Другим характерным разрядом «ординарных» лиц, получивших в обществе его времени типическое значение, Достоевский считал людей заурядных, «ординарных», но которые «во что бы то ни стало» стремились выйти «из колеи обыкновенности и рутины», не имея для этого «ни малейших средств», и поэтому кончали неизбежно той же «всегдашней и неизбежной ординарностью». К последнему типу «ординарных» людей (которых он иронически называет людьми «гораздо поумнее») Достоевский относит Ганю и Варю Иволгиных (VI, 407—412).

Однако присутствие авторской точки зрения ощущается в романе не только в этих специальных главах-введениях.

Одна из особенностей художественного метода Достоевского, ярко проявившаяся в «Идиоте»,— качественно иное, чем у большей части других крупных мастеров реалистического романа XIX века, соотношение между автором и его героями.

В отличие от романтического романа и повести начала XIX века, для реалистического романа следующего периода характерно наличие определенной отчетливо ощущаемой дистанции между автором и его героями. В повестях Пушкина и Гоголя, в произведениях Тургенева и Гончарова автор лишь в очень редких, исключительных случаях пользуется героями, как «рупорами» своих собственных, субъективных идей и оценок. Авторская точка зрения на проблемы, затронутые в произведении, как правило, выявляется здесь через соотношение персонажей и их судьбу, но не вкладывается непосредственно в уста того или другого из них.

С иным, более близким отношением автора к своему главному герою мы встречаемся в произведениях Толстого, у которого образ центрального героя, как правило, имеет в известной мере автобиографический характер,

представляет собой как бы обобщенное, типизированное выражение определенного этапа или стороны духовной биографии писателя (Нехлюдов, Левин и т. д). В этом случае между автором и его главным героем существует более тесная связь. Не входя в подробный анализ существа вопроса об автобиографичности главных героев Толстого, достаточно указать, однако, на то, что у Толстого эта более тесная связь существует лишь между автором и одним персонажем — центральным.

Иначе обстоит дело у Достоевского. В отличие от Толстого, в романах Достоевского нет персонажей, подобных Нехлюдову или Левину, в которых писатель стремился бы объективно изобразить и осмыслить целый этап собственной духовной биографии. Даже между князем Мышкиным и Достоевским (несмотря на отмеченные А. Г. Достоевской автобиографические черты Мышкина) нет такой непосредственной жизненно-биографической близости, как между Нехлюдовым из «Утра помещика» или «Люцерна» и Толстым: Мышкин для Достоевского, прежде всего, образ «прекрасного» человека, а не художественное осмысление определенной эпохи своих прошлых переживаний.

Но если в романах и повестях Достоевского нет героя, который был бы воспроизведением целого этапа духовного развития автора, как это имеет место у Толстого (еще в связи с «Бедными людьми» писатель резко возражал против отождествления его как автора с героем его повести [28]), то у Достоевского мы встречаемся с другим явлением, которое было совершенно непривычным для современников и поэтому бросалось им в глаза резче, чем последующим читателям: в уста самых различных, нередко даже полярно противоположных по мировоззрению персонажей Достоевский вкладывает свои собственные взгляды и оценки, заставляя их как бы неожиданно для них самих находить неведомые им прежде «общие точки», парадоксально сближающие их позиции.

Особенно показательны в этом отношении отрицательные суждения Евгения Павловича Радомского о русских либералах. Радомский — блестящий, но поверхностный флигель-адъютант, отвергнутый Аглаей претендент на ее руку — образ, который во многих местах романа трактован иронически. В черновиках романа Евгению Павловичу приписывается даже сознательное мошенничество (мотив, от которого автор позднее отказался). Это не мешает Достоевскому вложить в уста Евгения Павловича ряд оценок, к которым можно привести множество близких параллелей из писем самого Достоевского 1867—1868 гг., писем, в которых мы встречаем столь же резкие выпады против «либералов» и «семинаристов» [29].

Но не только Радомский высказывает в романе мысли самого Достоевского. Вспомним обе сцены толкования Лебедевым Апокалипсиса, о которых говорилось выше. Достоевский как бы надевает здесь шутовскую маску и заставляет Лебедева в причудливой, гротескной форме высказывать свои собственные заветнейшие мысли о гибельной буржуазной цивилизации Запада и необходимости религиозной веры.

Даже Рогожин и Ипполит в известные минуты выражают мысли и переживания самого автора. Так, Рогожину Достоевский приписывает свое отношение к картине Гольбейна, изображающей мертвого Христа (эту картину Достоевский воспринимал как яркое свидетельство утраты религиозной веры), а Ипполиту в романе приписаны многие мысли, проходящие через все творчество Достоевского 60—70-х годов, от «Записок из подполья» до «Братьев Карамазовых»,— о «наглой» и «бессмысленно-

---

[23] См. Письма, I, стр. 86.
[29] Письма, II, стр. 27—28, 31—32 и др.

вечной» силе природы, о необходимости для человека веры в «будущую жизнь» (VI, 448, 454) и т. д.

В своей известной книге о Достоевском М. Бахтин высказал взгляд на Достоевского, как на создателя нового будто бы типа «полифонического» романа, где нет «монологической» авторской точки зрения и каждый из геров обладает как бы своим собственным «голосом», вполне независимым от автора [30].

Несмотря на обилие ценных наблюдений в книге Бахтина, анализ «Идиота» с очевидностью вскрывает фактическую несостоятельность его общего взгляда на романы Достоевского. Авторский «голос», авторская точка зрения на изображаемые события здесь отнюдь не скрыты, а напротив, выражены весьма резко и определенно, хотя и очень своеобразно.

Достоевский как бы «передоверяет» различным своим героям, в соответствии с их характером, уровнем их умственного и нравственного развития, различные стороны своего мировоззрения. При этом, как писатель-реалист, Достоевский всемерно заботится о том, чтобы не нарушить внутренней цельности и саморазвития характера персонажа. Он, выражаясь условно, «переводит» свои мысли и чувства на язык данного героя, выражает их так, как мог бы (и должен был) выразить их последний. Но не всегда это удается.

Наиболее открыто вмешательство авторского голоса проявляется в той сцене романа, где князь Мышкин выступает с речью перед гостями-аристократами, собравшимися у Епанчиных. Достоевский вкладывает здесь в уста князя впервые весь тот комплекс своих реакционно-утопических философско-исторических идей, которые он впоследствии развивал на страницах «Дневника писателя». Речь Мышкина в гостиной Епанчиных (предваряющая позднейшие славянофильские «почвеннические» рассуждения Шатова, а также ряд публицистических отступлений в «Братьях Карамазовых») никак не подготовлена развитием характера Мышкина. Реалистическая ткань романа здесь разрывается, и Достоевский-художник уступает место Достоевскому — реакционному публицисту, противнику революционного движения.

10

Среди отзывов современников о романе «Идиот» выделяется отзыв М. Е. Салтыкова-Щедрина. Великий сатирик-демократ дал очень высокую оценку этому произведению Достоевского. «По глубине замысла, по ширине задач нравственного мира, разрабатываемых им,— писал он о Достоевском в 1871 г.,— этот писатель стоит у нас совершенно особняком. Он не только признает законность тех интересов, которые волнуют современное общество, но даже идет далее, вступает в область предведений и предчувствий, которые составляют цель не непосредственных, а отдаленнейших исканий человечества». В доказательство этого Щедрин ссылается на роман «Идиот», в котором Достоевский сделал «попытку изобразить тип человека, достигшего полного нравственного и духовного равновесия» [31].

Придавая огромное значение «лучезарной» задаче, поставленной Достоевским в «Идиоте», Щедрин отмечал резкое противоречие, характерное

---

[30] М. Бахтин. Проблемы творчества Достоевского. Л., «Прибой», 1929.— Критический разбор концепции Бахтина см. в моей вышеуказанной работе: «История русской литературы», т. IX, ч. 2. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1956, стр 104.

[31] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полное собрание сочинений, т VIII. М., 1937, стр. 438.

не только для этого романа, но и для других произведений Достоевского. «... г. Достоевский,— писал Щедрин,— нимало не стесняясь, тут же сам подрывает свое дело, выставляя в позорном виде людей, которых усилия всецело обращены в ту самую сторону, в которую, по-видимому, устремляется и заветнейшая мысль автора. Дешевое глумление над так называемым нигилизмом и презрение к смуте, которой причины всегда оставляются без разъяснения — все это пестрит произведения г. Достоевского пятнами, совершенно им несвойственными, и рядом с картинами, свидетельствующими о высокой художественной прозорливости, вызывает сцены, которые доказывают какое-то уже слишком непосредственное и поверхностное понимание жизни и ее явлений» [32].

Щедрин высказывал, таким образом, мысль о теснейшей связи между интересами, которые волновали передовую часть русского общества, и художественными исканиями Достоевского. Задача, поставленная Достоевским в «Идиоте»,— «изобразить тип человека, достигшего полного нравственного и духовного равновесия»,— в значительной мере совпадает, по оценке Щедрина, с «конечной целью» [33] передовой русской революционной и социалистической мысли — отыскать пути к такому общественному строю, который обеспечил бы свободное гармоническое развитие человеческой личности. Однако, мечтая, как и русские революционеры его эпохи, о «нравственном и духовном равновесии человека», Достоевский, как справедливо указал Щедрин, отказался признать реальным тот путь, который только и мог привести от мечты о гармоническом развитии личности и общества к действительному ее осуществлению. Признавая в известной мере идеальную «конечную цель», к которой стремились революционеры и социалисты его эпохи, Достоевский не только разошелся с ними в понимании средств ее осуществления, но особенно гневно и несправедливо напал именно на тех самых людей, усилия которых, по выражению Щедрина, были «всецело обращены в ту самую сторону», в которую толкали самого Достоевского лучшие стороны его ума и таланта.

В эпоху Достоевского лучшими выразителями передовых исканий человечества были русские революционеры 60—70-х годов, представители западноевропейского социалистического рабочего движения. Но Достоевский не сознавал красоты жизненного подвига этих подлинно великих исторических деятелей своей эпохи. Мечтая о будущей «гармонии», о нравственном равновесии человека, стремясь воплотить эту мечту в художественном образе, Достоевский в то же время отворачивался от революционного движения, изображал в своих романах его участников в грубо тенденциозном, карикатурном виде, как это имеет место и в «Идиоте».

Достоевский остро чувствовал, что современная ему Россия переживала глубокий кризис, что самые различные слои русского общества пореформенной эпохи испытывали чувство неудовлетворенности заведенным порядком вещей, потребность в моральном обновлении. Сознавая развращенность великосветской аристократической среды, типические черты которой представлены в образе Тоцкого, писатель в то же время ясно видел губительный характер власти денег, понимал, что торжество буржуазно-мещан-

---

[32] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), т. VIII, стр. 438.— Л. Ф. Пантелеев приводит следующий устный отзыв Щедрина об «Идиоте»: «Это — гениально задуманная вещь; в ней есть места поразительные, но еще больше плохо высказанного и бог знает как скомканного». Тот же мемуарист вспоминает, что Салтыков считал «Идиота» «лучшим произведением Достоевского» (Л. Ф. Пантелеев. Воспоминания Гослитиздат, 1958, стр. 451).

[33] Там же.

ских идеалов несет с собой измельчание и вырождение личности, торжество той умственной и нравственной «ординарности», ярким представителем которой является в романе Ганя Иволгин. Критическое изображение господствующего класса, разоблачение уродства и низменности буржуазно-собственнических идеалов составляют сильные стороны романа «Идиот», как и других произведений Достоевского.

В то же время, отвергая те революционные настроения, которые зрели в сознании передовой демократической части русского общества, Достоевский рассматривал их как одно из проявлений современного «хаоса». Реакционные предубеждения Достоевского против революционеров его эпохи привели к тому, что проявления разрушительных сил капитализма и революционное брожение, совершавшееся в русском обществе 60—70-х годов, сливались в его восприятии в одну общую картину «хаоса» и нравственной болезни общества. Это лишало Достоевского возможности понять реальную перспективу исторического развития.

* * *

«Идиот», как и бо́льшая часть других романов Достоевского, кончается трагически. Погибает от руки Рогожина Настасья Филипповна, князь Мышкин кончает безумием, сам Рогожин становится убийцей и его ждет пятнадцатилетняя каторга. Трагически складывается и судьба Аглаи Епанчиной, которая, связав свою судьбу с польским графом-эмигрантом, оказывается обманутой и попадает под влияние католической реакции. Умирает непримиренным и не нашедшим утешения Ипполит.

И, однако, тягостная атмосфера романа не действует на читателя угнетающе, не лишает его надежды. Несмотря на трагический исход судьбы главных героев, в «Идиоте», как и в других романах Достоевского, слышится страстная тоска по счастливому будущему человечества [34]. Ведь именно к мечте о гармонической жизни, к будущему «золотому веку» устремлены самые заветные мысли любимого героя Достоевского. Остро ощущая «хаос» и «безобразие» окружающей его жизни, сам падая жертвой этого «хаоса», Мышкин в то же время хранит в своей душе мечту о будущем «примирении», о возможности всеобщего «счастья».

Вера Достоевского в то, что современная ему Россия и человечество через дисгармонию и хаос в конечном счете движутся навстречу светлому будущему, находит свое выражение в самой группировке образов его романов, в логике его сюжетного развития. Не случайно во всех последних романах Достоевского такую большую роль играют представители молодого поколения — юноши и дети. Достоевский как бы подчеркивает в каждом из своих последних романов — «Идиоте», «Подростке», «Братьях Карамазовых»,— что трагический опыт жизни старших поколений поможет новому, молодому поколению найти иные, правильные пути, поможет ему вывести человечество из хаоса и страданий на новую, светлую дорогу.

---

[34] В своей книге о Достоевском В. В. Ермилов наметил несколько иной путь истолкования романа «Идиот». Ермилов считает, что противоречивость мировоззрения Достоевского привела к тому, что «Идиот» фактически распадается на «д в а р о м а н а» (на роман о Настасье Филипповне и Мышкине и на памфлет против нигилистов), в которых одни и те же главные герои романа выступают в р а з л и ч н о м освещении. Эта точка зрения представляется нам недостаточно убедительной, так как, с одной стороны, она не учитывает внутренней противоречивости, присущей уже с самого начала именно центральным образам романа; с другой же стороны, она приводит к резкому рассечению надвое единого — хотя и сложного — художественного замысла. Односторонней представляется автору настоящей статьи и мысль о том, что художественную атмосферу «Идиота» определяет пессимистическое настроение «отчаяния и безвыходности» (см. В. Е р м и л о в. Ф. М. Достоевский. М., 1956, стр. 196—209).

С этой идеей Достоевского связан образ Коли Иволгина и то место, которое он занимает в «Идиоте». Коля предвосхищает ряд других, позднейших, во многом аналогичных по своему идейному звучанию образов Достоевского — от «подростка» Аркадия Долгорукого до Коли Красоткина, Смурова и других «мальчиков» в «Братьях Карамазовых».

Почти с первых страниц романа Коля Иволгин принимает участие во всех основных трагических его событиях. Наблюдения над тяжелой и нескладной жизнью отца, матери, брата и других окружающих людей, дружба с Ипполитом, с князем, с Аглаей становятся для Коли источником духовного обогащения и роста его индивидуальности. Трагический опыт жизни старшего поколения не проходит для Коли бесследно, заставляет его рано задуматься над выбором своего собственного жизненного пути, делает задумчивым не по летам.

Образ Коли Иволгина позволяет Достоевскому наметить в «Идиоте» перспективу, ведущую от настоящего к будущему. И хотя перспектива эта была во многом неясна самому писателю и образ Коли поэтому остался в романе недостаточно раскрытым, важно то, что мысль о будущем прочно жила в сознании Достоевского и не позволяла ему закончить свой роман картиной безысходных страданий и горя. Не видя путей и средств борьбы с трагическими противоречиями общественной жизни своего времени, Достоевский в то же время не мог не верить в то, что средства эти будут найдены человечеством.

Писатель С. Т. Семенов рассказывает, что Л. Н. Толстой, в ответ на замечание одного из своих знакомых о сходстве образов князя Мышкина и царя Федора Иоанновича в пьесе Алексея Толстого, сказал: «Вот неправда, ничего подобного ни в одной черте. Помилуйте, как можно сравнивать «Идиота» с Федором Ивановичем, когда Мышкин — это бриллиант, а Федор Иванович — грошовое стекло — тот стóит, кто любит бриллианты, целые тысячи, а за стекло никто и двух копеек не даст» [35].

Эти слова Л. Н. Толстого (не вполне справедливые по отношению к драме А. К. Толстого) являются достойной оценкой замечательного романа Достоевского — романа, проникнутого «лучезарной» мечтой о «положительно-прекрасном» человеке, страстной ненавистью к помещичье-буржуазной жизни и морали, уродующим и калечащим людей.

---

[35] С. Т. Семенов. Воспоминания о Л. Н. Толстом. СПб., 1912, стр. 82.

Ф. И. ЕВНИН

РОМАН «БЕСЫ»

1

Возможность появления «Бесов» была подготовлена всей предыдущей идейной эволюцией Достоевского, начиная по крайней мере с 1861—1862 гг.: непрерывной полемикой с революционными демократами (статьи во «Времени» и «Эпохе», «Записки из подполья», «Преступление и наказание», «Идиот»); все более резкими выпадами против просветительства, «веры в разум», социализма; все более явственным и широким переходом на реакционно-охранительные позиции в сфере общественно-политической, на позиции религиозного осмысления жизни в сфере общемировоззренческой.

Но далеко не случаен тот факт, что возможность эта стала действительностью только во время длительного пребывания писателя за границей в 1867—1871 гг.: ближе и теснее, чем в предыдущие свои поездки, столкнувшись с западноевропейской буржуазной культурой, Достоевский окончательно и бесповоротно осуждает и проклинает ее, как основанную на низменных, эгоистических, аморальных началах, как «царство Антихриста», и с экстатической верой фанатика поднимает в противовес ей знамя русской, «православной» идеи, якобы и глубоко нравственной и глубоко народной. «Разрушительным веяниям» Запада — атеизму и социализму — Достоевский противопоставляет «сияющий образ Христа» — православного, «подлинного» Христа, которого «предало католичество», но которому суждено «обновить» и «спасти» весь западноевропейский мир.

При такой настроенности кощунственным «посягательством» на самые заветные святыни, грозным знамением о широком проникновении в русскую жизнь «вредоносных» западных идей должна была представиться Достоевскому «нечаевская история» 1869 г. (убийство ни в чем не повинного слушателя Петровской академии Иванова, раскрытие разветвленной подпольной организации «Народная расправа», созданной Нечаевым), к тому же непомерно раздутая падкими до сенсаций западноевропейскими газетами.

Отсюда и возникло ожесточение «Бесов».

Заглянем в письма Достоевского из-за границы. Они полны отрицательных отзывов о нравах и людях Запада. Писателю особенно претит то, в чем проявляется буржуазный дух — собственнические стремления и порядки. Всему этому противопоставляется свое — русское, как неизмеримо более нравственное и высокое.

Сообщая А. Майкову в письме от 16/28 августа 1867 г. о своем пребывании в Бадене, Достоевский жалуется на надувательство, попытки использования окружающими его тяжелого материального положения и передает высказанное им в разговоре с Тургеневым: «Какие здесь плуты и мошенники встречаются. Право, черный народ здесь гораздо хуже и бес-

честнее нашего, а что глупее, то в этом сомнения нет. Ну вот вы говорите про цивилизацию; ну что сделала им цивилизация и чем они так очень-то могут перед нами похвастаться!» [1]

В письме к тому же адресату из Веве от 22 июня /4 июля 1868 г. Достоевский возмущается меркантильным духом, царящим в Швейцарии. «На иностранца,— заявляет он,— смотрят здесь как на доходную статью; все их помышления о том, как бы обманывать и ограбить» [2].

Особенно резкая оценка буржуазной культуры и буржуазного правопорядка Швейцарии дается в письме к Майкову от 31 декабря 1867/12 января 1868 г.: «Буржуазная жизнь в этой подлой республике развита до nec plus ultra. В управлении и во всей Швейцарии — партии и грызня беспрерывная, пауперизм, страшная посредственность во всем; работник здешний не стоит мизинца нашего... Нравы дикие; о если бы вы знали, что́ они считают хорошим и что́ дурным. Низость развития: какое пьянство, какое воровство, какое мелкое мошенничество, вошедшее в закон в торговле» [3].

Справедливо отмечая многие отрицательные черты капиталистического мира, Достоевский не хочет видеть положительных — по сравнению с общественно-бытовым укладом самодержавной России. Дальше в том же письме говорится: «все-таки наш народ безмерно выше, благороднее, честнее, наивнее, способнее и полон другой, высочайшей христианской мысли, которую и не понимает Европа с ее дохлым католицизмом и глупо противоречащим себе самому лютеранством» [4].

В другом письме к своему неизменному конфиденту и старому другу Достоевский заявляет: «Вообще все понятия нравственные и цели русских — выше европейского мира. У нас больше непосредственной и благородной веры в добро как в христианство, а не как в буржуазное разрешение задачи о комфорте. Всему миру готовится великое обновление через русскую мысль (которая плотно спаяна с православием, вы правы), и это совершится в какое-нибудь столетие — вот моя страстная вера» [5] (от 18 февраля/1 марта 1868 г.).

Итак, по убеждению Достоевского, на смену западноевропейской буржуазной культуре и идеологии — безнравственной и безбожной, должна прийти иная — христианская, православная, осеняющая русский народ.

Эта мысль о великой религиозно-идеологической миссии России настойчиво прокламируется Достоевским и в последующих письмах. Н. Страхову он пишет 18/30 марта 1869 г.: «Сущность русского призвания... состоит в разоблачении перед миром русского Христа, миру неведомого, и которого начало заключается в нашем родном православии. По-моему, в этом вся сущность нашего будущего цивилизаторства и воскрешения хотя бы всей Европы и вся сущность нашего могучего будущего бытия» [6]. В письме А. Майкову от 15/27 мая 1869 г. Достоевский говорит о России как о целом новом мире, «которому суждено обновить христианство всеславянской православной идеей и внести в человечество *новую* мысль, когда загниет Запад, а загниет он тогда, когда папа исказит Христа окончательно и тем зародит атеизм в опоганившемся, западном человечестве» [7].

---

[1] Письма, II, стр. 32.
[2] Там же, стр. 123.
[3] Там же, стр. 64.
[4] Там же.
[5] Там же, стр. 81.
[6] Там же, стр. 181.
[7] Там же, стр. 191—192.

И атеизм и социализм представляются Достоевскому органическими порождениями Запада — царства пошлых, материалистических, чисто буржуазных помыслов и страстей. Понятна поэтому и исступленная злоба, с которой писатель уже в письмах 1867—1869 гг. отзывается о русских западниках — о «наших либералишках», о «нигилистах». К этому периоду относятся и самые резкие, самые враждебные высказывания Достоевского о Белинском.

Конечно, уже почвенническая платформа «Времени» и особенно «Зимние заметки о летних впечатлениях» содержат в зачаточном виде всю эту концепцию. Но нельзя не видеть, какой большой путь проделал с тех пор писатель — лишь постепенно количество окончательно перешло в качество. В письмах 1867—1869 гг. он говорит о своих взглядах на Россию и Запад, на православие и его миссию, как о чем-то до конца «выжитом» и продуманном лишь недавно — после приезда за границу [8].

Эти свои взгляды Достоевский мимоходом высказал уже в «Идиоте». В гл. VII четвертой части устами Мышкина он выносит приговор погрязшему в безверии и пороках Западу и возвещает великое призвание «рус-

---

[8] Эволюцию в 1861—1867 гг. взглядов Достоевского на отношение России к Западу можно схематически и упрощенно (подробное освещение этой специальной проблемы не входит в наши задачи) представить как переход от несколько половинчатого почвенничества к воинствующему славянофильству.

Вероятно, не случаен тот факт, что возникновение новых концепций Достоевского совпало с оживлением деятельности славянофилов (этому оживлению способствовала обстановка все усиливавшейся, после подавления польского восстания 1863 г. и выстрела Каракозова, правительственной реакции). В 1867—1868 гг. И. Аксаков ведет в своей газете «Москва» крикливую пропагандистскую кампанию в славянофильском духе, нападая на правительственную администрацию за «недостаточно энергичную» русификацию окраин империи. Ю. Самарин выпускает один за другим томы своих «Окраин России». В 1869 г. начинает выходить близкий к славянофильству журнал «Заря», в котором руководящую роль играет соратник Достоевского по «Времени» и «Эпохе» Н. Страхов. На страницах журнала раскаявшийся петрашевец Н. Данилевский печатает большую работу «Россия и Европа», в которой пытается дать новую трактовку славянофильской доктрины, привлекая последние данные биологии и социологии. Единомышленники поднимают эту работу на щит как важнейший «программный документ». Достоевский с сочувствием следит за деятельностью «Зари», в письмах к Н. Страхову и А. Майкову дает ряд советов относительно ведения ее, тепло отзывается о статье Данилевского (хотя и оговаривает свое несогласие с ним в некоторых вопросах).

Однако среди современных ему эпигонов славянофильства конца 60-х и 70-х годов Достоевский занимал весьма своеобразную позицию.

1) В основе националистических воззрений писателя, его сравнительных оценок России и Запада лежали не ссылки на особенности русской истории, своеобразие русского социально-бытового уклада или черты русского национального характера (все это было в его глазах чем-то производным, хотя и очень важным), но прежде всего вера в православие и «русского Христа», благодаря которым русский народ является якобы провиденциальным «народом-богоносцем». Этот момент неоднократно акцентируется и в письмах Достоевского, и в «Бесах», и в Записных тетрадях к «Бесам» (см., например, следующую запись: «Славянофил думает выехать только свойством русского народа, но без православия не выедешь, никакие свойства ничего не сделают, если мир потеряет веру... славянофилы — барская затея. Никогда они не могут верить непосредственно...» — стр. 220).

2) В связи с этим Достоевский не ограничивается отстаиванием естественного права России на самостоятельное развитие своих самобытных начал, но идет дальше, мечтая об активной (хотя и мирной, конечно) «цивилизаторской» роли России в отношении Запада.

3) С другой стороны, Достоевского сильно отличало от его идейных соратников то обстоятельство, что славянофильские (точнее было бы сказать «русофильские») убеждения писателя имели и резко выраженную социальную окраску. Во имя того же «русского Христа» Достоевский решительно осуждал социальное неравенство и мечтал о социальной гармонии, хотя предлагаемое им — в противовес западноевропейскому политическому социализму — «русское решение» социального вопроса носило характер неопределенной и расплывчатой христианской утопии.

ского Христа», причем «порождения Запада» — атеизм и социализм — объявляются грозной опасностью и для России: «Атеизм от них вышел, из самого римского католичества! ...социализм... как и брат его атеизм, вышел из отчаяния, в противоположность католичеству в смысле нравственном, чтобы заменить собой потерянную нравственную власть религии, чтоб утолить жажду духовную возжаждавшего человечества и спасти его не Христом, а тоже насилием. И не думайте, чтоб это было все так невинно и бесстрашно для нас; о, нам нужен отпор, и скорей, скорей! Надо, чтобы воссиял в отпор Западу наш Христос, которого мы сохранили и которого они и не знали! ...нашу русскую цивилизацию им неся, мы должны теперь стать пред ними...» (VI, 479—480).

В «Идиоте» же Достоевский связывает моральное падение современного ему человечества (результатами этого падения — «нравственного отчаяния» — и были в его глазах атеизм и социализм) с веяниями буржуазного — практического и материалистического века: «Слишком шумно и промышленно становится в человечестве», наступил «век пороков и железных дорог». Настали последние времена, говорит писатель устами Лебедева в гл. IV третьей части: помутились «источники жизни», на них пала «звезда Полынь», о которой сказано в Апокалипсисе,— «сеть железных дорог, распространившихся по Европе». «Все это в целом-с проклято,— изрекает Лебедев,— все это настроение наших последних веков, в его общем целом, научном и практическом...». Задав своим противникам — атеистам — риторический вопрос: «Чем вы спасете мир и нормальную дорогу ему в чем отыскали?» — Достоевский подчеркивает, что «спасти мир» невозможно, «не принимая никакого нравственного основания, кроме удовлетворения личного эгоизма и материальной необходимости». Писатель выражает сомнение в полезности для масс экономического прогресса и успехов материальной цивилизации, достигнутых на капиталистической основе: «Не верю я, гнусный Лебедев, телегам, подвозящим хлеб человечеству! [9] Ибо телеги, подвозящие хлеб человечеству, без нравственного основания поступку, могут прехладнокровно исключить из наслаждения подвозимым значительную часть человечества, что уже и было».

Так в сознании Достоевского категорическое осуждение «идущего с Запада» атеизма и социализма тесно сплетается с отталкиванием от окончательно восторжествовавшего в Западной Европе капитализма. Дать «отпор» этой безбожной и «безнравственной» стихии — «царству Антихриста», противопоставив ему идеалы православия — «русского Христа», уже в 1868 г. становится в глазах писателя важнейшей очередной творческой задачей. Реализацией ее должен был первоначально явиться замысел (невоплощенный) «Жития великого грешника», а затем роман «Бесы».

Принимаясь в декабре 1869 г. за роман для «Русского вестника», Достоевский и останавливается на давно вынашиваемом замысле «Жития», ранее называвшемся «Атеизм». «Как бы ни вышло скверно и гадко то, что я напишу,— сообщает писатель Майкову 7/19 декабря 1869 г.,— но мысль романа и работа его — все-таки мне-то, бедному, то есть автору, дороже всего на свете! Это... самая дорогая для меня идея и давниш-

---

[9] Как установил С. Борщевский (см. «Щедрин и Достоевский. История их идейной борьбы», 1956, стр. 165 и далее), Достоевский полемизирует тут с утверждением Герцена, высказанным в переписке с В. Печериным («Былое и думы», ч. 7, гл. LXX), что наука даст трудовым массам «кусок хлеба и кров», что нельзя бояться «шума колес, подвозящих хлеб насущный толпе голодной и полуодетой».

няя» [10]. Как видно из другого письма тому же адресату, этой идеей — «главным вопросом» произведения должно было быть «существование божие» [11].

В декабре 1869 г. и январе 1870 г. Достоевский делает ряд записей к «Житию», вполне проясняющих его творческие намерения. Он хочет представить жизненный путь, начиная с детских лет, необыкновенного человека, натуры неуемной и могучей, обуреваемой самыми различными желаниями и страстями, запятнавшей себя многочисленными падениями и прегрешениями, но в конце концов воскресающей для новой жизни во Христе. Одна из записей к «Житию» гласит: «Необъятная сила непосредственная, ищущая спокою, волнующаяся до страдания и с радостью бросающаяся во время исканий и странствий — в чудовищные уклонения и эксперименты... Он уставляется наконец на Христе, но вся жизнь — буря и беспорядок» [12].

Нетрудно заметить, что идея «Жития» растворилась потом в замысле «Бесов», а сам «великий грешник» во многом определил собой фигуру Ставрогина. Как давно уже установлено, явственный отпечаток «Житие» наложило и на следующий роман «Подросток», и даже на «Братьев Карамазовых».

Однако сыгравший столь видную роль в позднем творчестве Достоевского замысел «Жития великого грешника» как таковой не был реализован ни в 1870 г., ни позднее: уже в январе — феврале 1870 г. его оттеснил на задний план другой, злободневный сюжет, подсказанный текущей политической жизнью и сразу же захвативший писателя.

Убийство И. Иванова, совершенное С. Нечаевым при участии членов «Народной расправы» П. Успенского, А. Кузнецова, И. Прыжова, Н. Николаева, произошло 21 ноября 1869 г. (ст. стиля). Но о политическом характере убийства, о руководящей роли в нем Нечаева и о раскрытии подпольной революционной организации русские газеты сообщили впервые лишь в конце декабря. 6/18 января 1870 г. «Московские ведомости» посвятили пространную передовую «русской революционной партии» и Бакунину, как идейному вдохновителю «Народной расправы»; многократно упоминался в статье и Нечаев; руководящим принципом деятельности Бакунина и Нечаева газета, цитируя прокламации, объявила «теорию всеобщего разрушения». В статье, между прочим, указывалось: «Заграничные, особенно немецкие газеты полны известий о революции, якобы кипящей теперь в недрах России. Вся Россия, говорят, покрыта сетью заговора, который имеет свои узлы во всех значительных городах ее, а главный центр — в Москве». «Московские ведомости» опровергали эти сенсационные сообщения, однако позднее (№ от 28 января/9 февраля) в корреспонденции о ходе следствия по делу «нечаевцев» вынуждены были признать широкий размах заговора («до 60 человек обвиняемых сделали полное признание»). 8/20 января газета Каткова снова возвращается к «нечаевской истории», используя ее для самой разнузданной травли всей оппозиционной прессы (даже органов умеренного либерализма), огульно обвиняемой в сочувствии «нигилизму».

«Петербургские ведомости» (газета, которую Достоевский, судя по его собственному признанию [13], тоже систематически читал, живя за грани-

---

[10] Письма, II, стр. 232.

[11] Там же, стр. 263.

[12] См. «Записные тетради Ф. М. Достоевского». Подготовлено к печати Е. Коншиной. «Academia», 1935 г. Записные тетради к «Бесам», стр. 108. (Далее этот источник обозначается сокращенно: Записные тетради).

[13] См. письмо к С. Ивановой от 14/26 декабря 1869 г.— Письма, II стр. 240.

цей) сообщили об открытии подпольной революционной организации в передовой от 1/13 января. При этом отмечалось: «Иностранные газеты..., без сомнения почерпающие свои сведения из Петербурга, уже толкуют об обширном и опасном заговоре, который будто бы обличает возбужденное состояние умов в России».

Действительно, в тот же день 13/1 января «Ostsee Zeitung», резко преувеличивая факты, информировала своих читателей: «Из бумаг, конфискованных у многих арестованных в Москве и Петербурге студентов, оказалось несомненным, что уже в течение двух лет почти во всех русских университетах студенты образовали тайные общества, тесно связанные между собой и преследующие весьма радикальные цели». Под кричащими заголовками («Открытие нигилистского заговора в России» и др.) о подрывной деятельности русских революционеров извещали многие влиятельные немецкие газеты — «Kölnische Zeitung», «Allgemeine Zeitung», «Neue Preussische Zeitung» и др., подхватывая порой самые нелепые слухи.

«Kölnische Zeitung», например, сообщала в номере от 2 января 1870 г. (21 декабря 1869 г.) в корреспонденции «с польской границы»: «Твердо установлено, что Бакунин — зачинщик и руководитель этого заговора, который уже распространился на всю страну и ставит своей целью уничтожение государственной власти, отмену частной собственности и создание самостоятельного коммунистически организованного общества. Этот сумасшедший проект находит выражение в многочисленных прокламациях, попавших в руки полиции, в которых каждое средство, ведущее к этой цели, даже смерть, одобряется и рекомендуется. Моментом начала революции было назначено 19 февраля 1870 года... В прокламации, адресованной исключенным студентам, им даже предлагается присоединяться к многочисленным бандам разбойников, уже сейчас обитающих в русских лесах...».

В берлинских газетах 8/20 января появляется объявление о розыске Нечаева, за поимку его русские власти назначают денежное вознаграждение.

Нетрудно понять, какую реакцию все эти газетные сообщения должны были вызвать в Достоевском, жившем тогда в Дрездене и внимательно следившем не только за русской, но и за заграничной прессой («Вот уже три года читаю усидчиво все политические газеты, т. е. главное большинство» [14],— писал Достоевский Майкову 9/21 октября 1870 г., имея в виду заграничные органы печати) [15]. Активизация «нигилистических» элементов на родине, в столь резкой, необычной форме, должна была показаться ему ударом грома среди чистого неба, свидетельством того, что «безнравственные», «разрушительные» идеи — столь ненавистные ему атеизм и социализм — пустили глубокие корни среди русской молодежи.

В результате уже 22 января/3 февраля (согласно датировке публикатора «Записных тетрадей» Е. Коншиной) в тетради № 2 появляется набросок «Т. Н. Грановский» [16], не имеющий отношения к «Житию вели-

[14] Письма, II, стр. 292.

[15] На возникновение сюжета «Бесов», вероятно, оказали влияние и рассказы брата А. Г. Достоевской, И. Г. Сниткина, об Иванове, о которых Достоевская, впрочем, весьма сбивчиво, сообщает в своих «Воспоминаниях» (стр. 130—131). И. Г. Сниткин, слушатель Петровской земледельческой академии, к которой принадлежало большинство участников «Народной расправы», приехал в Дрезден в октябре 1869 г. Он, должно быть, хорошо знал Иванова, так как поступил в Академию одновременно с ним и проучился вместе с ним почти четыре года.

[16] Записные тетради, стр. 108 и далее.

кого грешника», но предваряющий фигуру Степана Трофимовича Верховенского, а 4/16 февраля Достоевский записывает довольно подробный план «Бесов», еще сильно отличающийся от будущего содержания романа, но объемлющий уже почти всех важнейших персонажей его и многие элементы фабулы [17].

12/24 февраля писатель сообщает о своем новом замысле, отодвинувшем на задний план «Житие», А. Майкову: «Сел за богатую идею... Одна из тех идей, которые имеют несомненный эффект в публике. В роде *Преступления и наказания,* но еще ближе, еще насущнее к действительности и прямо касается самого важного современного вопроса» [18]. Сопоставление с «Преступлением и наказанием» прямо намекает на «антинигилистическую» направленность задуманного произведения. «Нигилизм» и борьба с ним приобретают в глазах Достоевского значение «самого важного» вопроса современности.

Так зародились «Бесы» как «боевой» «антинигилистический» роман. Такое быстрое переключение писателя от «Жития» к «Бесам» оказалось возможным потому, что новый замысел раскрывал все ту же, столь волновавшую Достоевского в конце 60-х годов, антитезу («православие или атеизм и социализм», «Россия или Запад»), но только не в общемировоззренческом и индивидуально-психологическом аспекте, как это намечалось в «Житии», а в общественно-политическом и публицистическом. Основная идейно-творческая задача — показать «тлетворность», «губительность» «идущих с Запада» «разрушительных» идей — полностью сохранялась; но она должна была быть преломлена теперь уже не в исканиях и внутренних борениях центрального героя, а в перипетиях деятельности «бесовской» революционной организации, бросающей вызов всему существующему общественному укладу, всем «божеским и человеческим» установлениям.

Центральным персонажем задуманного произведения, естественно, должен был стать Петр Верховенский — Нечаев. Ему первоначально и посвящается больше всего записей в тетрадях. Писатель собирается представить его *«в форме героя нашего времени»* [19] (выделено самим Достоевским.— *Ф. Е.*). Намечая чередование сюжетных перипетий, Достоевский записывает: «И потом все связать с сыном (Петром Верховенским.— *Ф. Е.*) и с отношениями Гр-го (Верховенского-отца.— *Ф. Е.*) к сыну (все от него — как от героя нашего времени)» [20].

Однако проходит немного времени, и творческие планы Достоевского претерпевают значительную метаморфозу. «...Летом опять перемена,— пишет Достоевский 9/21 октября 1870 г. Страхову, сообщая ему о ходе работы над «Бесами»,— выступило еще новое лицо, с претензией на настоящего *героя романа,* так что прежний герой (лицо любопытное, но действительно не стоящее имени героя) стал на второй план» [21]. О каких именно персонажах идет тут речь, выясняется из написанного почти одновременно (8/20 октября) письма Достоевского к Каткову: «К собственному моему удивлению это лицо (Верховенский-сын.— *Ф. Е.*) наполовину выходит у меня лицом комическим. И потому, несмотря на то, что все это происшествие (убийство Иванова.— *Ф. Е.*) занимает один из первых планов романа, оно, тем не менее,— только аксессуар и обстановка действий другого лица, которое действительно могло бы назваться главным ли-

---

[17] Записные тетради, стр. 133—134.
[18] Письма, II, стр. 252.
[19] Записные тетради, стр. 157.
[20] Там же, стр. 158.
[21] Письма, II, стр. 294.

цом романа. Это другое лицо (Николай Ставрогин) — тоже мрачное лицо, тоже злодей. Но мне кажется, что это лицо — трагическое» [22].

Смысл «перемены», о которой свидетельствуют эти письма, ясен: замысел начатого романа писатель решает преломить и в самом глубоком, по его мнению, аспекте — философском, религиозно-этическом, по отношению к которому публицистический, общественно-политический аспект есть якобы лишь нечто производное и частное. Как бы возвращаясь к тому «повороту» темы, который предполагался в «Житии великого грешника»,— но теперь уже применительно к совершенно другому сюжетному материалу и наметив совершенно иную развязку — Достоевский хочет волнующую его антитезу «Россия или Запад» претворить и в трагическую коллизию, развертывающуюся в душе главного героя, в котором «русское», «христианское начало» борется с началом «бесовским», атеистическим. Таким героем выступает Ставрогин. Ему присваивается ряд черт «великого грешника» из «Жития», он выдвигается в центр, оттесняет Верховенского-Нечаева, становится важнейшим из «бесов».

В итоге первоначальное задание неизмеримо усложняется. Драматизация замысла, а с другой стороны, подведение под него общемировоззренческой, философской базы — черты чрезвычайно характерные для всего позднего творчества Достоевского.

В окончательном тексте произведения публицистическому роману-памфлету по-прежнему принадлежит передний план действия; но за перипетиями «нигилистического заговора», «нечаевщины» по окончательному замыслу Достоевского должен стоять — как бы освещая их внутренним светом — религиозно-философский роман-трагедия о великом грешнике Ставрогине.

Таковы два основных идейно-композиционных слагаемых «Бесов». Несмотря на теснейшую связь между ними, они, думается, должны быть рассмотрены отдельно.

* * *

Известные слова Салтыкова-Щедрина о том, что Достоевский многое из написанного им создавал «руками, дрожащими от гнева» [23], особенно применимы, конечно, к «Бесам». Пером их создателя водил исступленный фанатик-реакционер, яростно отстаивающий святость своих целей, одержимый слепой злобой к идейным противникам.

Однако многие записи в черновых тетрадях к «Бесам» (к сожалению, не привлекавшие к себе до сих пор внимания исследователей) позволяют установить, что одним из источников этого исступления и озлобления были — как это ни парадоксально — глубокие внутренние сомнения и противоречия Достоевского, его полная неуверенность в осуществимости своих идеалов.

Наедине с собой, на страницах записных книжек Достоевский мог быть гораздо откровеннее, чем в романе и даже в письмах к близким друзьям. В уста «князя», будущего Ставрогина, служившего на одной из стадий эволюции замысла (отчасти служащего и в романе) выразителем взглядов самого автора, Достоевский вложил пространные, занимающие десятки страниц рассуждения о России и Западе, о православии, атеизме, социализме и т. д. Некоторые из этих рассуждений освещают и разъясня-

---

[22] Письма, II, стр. 288—289.

[23] М. Е. Салтыков-Щедрин. Полное собрание сочинений в двадцати томах, т. VIII, стр. 438.

ют многое в романе с совершенно неожиданной стороны. Как и в письмах, и в «Идиоте», и в окончательном тексте «Бесов»,— но более аргументированно и развернуто — Достоевский устами князя критикует здесь ненавистную ему буржуазную цивилизацию Запада, противопоставляя ей русское православие.

«Первое дело цивилизации, казалось бы, должно состоять в твердости приобретенных нравственных оснований. И что ж, чем далее, тем более они расшатываются... Цивилизация... меру благосостояния государства меряет числом, мерой и весом продуктов, которое производится людьми... чем больше у них промышленности, тем больше несчастий, пауперизма и отвратительных преступлений и нравственных колебаний» [24]. «На Западе Христос исказился и истощился. Царство Антихриста... Не в промышленности, а в нравственном перерождении — сила» [25].

России, православию суждено «сразиться с Антихристом, т. е. с духом Запада» [26]. «Мы, русские, несем миру возобновление их утраченного идеала» [27]. «Наш народ велик и прекрасен потому, что он верует, и потому, что у него есть православие. Мы, русские, сильны и сильнее всех, потому, что у нас есть необъятная масса народа православно верующего» [28].

Но внезапно эту, по-своему величавую концепцию взрывает роковой вопрос — «главная мысль, которою болен князь и с которою он носится»: «Если ...бы пошатнулась в народе вера в православие, то он тотчас же бы начал разлагаться, и как уже и начали разлагаться на Западе народы... Теперь вопрос: кто же может веровать?.. В о з м о ж н о л и в е р о в а т ь? А если нельзя, то чего же кричать о силе православием русского народа. Это, стало быть, только в о п р о с в р е м е н и. Там раньше началось *разложение*, атеизм, у нас позже, но начнется непременно с водворением атеизма. А если это даже неминуемо, то надо даже желать, чтоб чем скорей, тем лучше (князь вдруг замечает, что он сходится с Нечаевым, что в с е с ж е ч ь в с е г о л у ч ш е)... можно ли веровать, быв цивилизованным, т. е. европейцем? т. е. веровать безусловно в божественность сына божия Иисуса Христа? (Ибо вся вера только в этом и состоит.) NB. На этот вопрос цивилизация отвечает фактами, что нет, нельзя... Но если православие невозможно для просвещенного (а через 100 лет половина России просветится), то, стало быть, все это фокус-покус, и вся сила России временная. Ибо чтоб была вечная, нужна полная вера во все. Но возможно ли веровать?.. В этом *всё*, весь узел жизни для русского народа и всё его назначение и бытие впереди.— Если же невозможно, то вовсе не так неизвинительно, если кто потребует, что лучше всего все сжечь... Итак, вот загадка?» [29] Далее князь разъясняет своему собеседнику (Шатову), что, признавая всю необходимость и спасительность веры, он сам, однако, не верует.

Таковы внутренние сомнения и противоречия, мучившие автора «Бесов». Но, может быть, все эти рассуждения о том, «возможно ли веровать», характеризуют лишь князя и не отражают затаенных тревог и раздумий самого писателя? На этот вопрос можно с уверенностью дать отрицательный ответ, основываясь на высказываниях самого Достоевского.

---

[24] Записные тетради, стр. 292—293.
[25] Там же, стр. 207—206.
[26] Там же, стр. 196.
[27] Там же, стр. 206.
[28] Там же, стр. 207.
[29] Там же, стр. 207—208. Этот «проклятый вопрос» повторяется и на других страницах Записных тетрадей: стр. 212 («возможно ли веровать цивилизованному человеку»), стр. 213 («может быть, неверие сродно человеку»), стр. 221, 222.

В уже цитированном письме к Майкову от 25 марта/6 апреля 1870 г. Достоевский писал о «Житии великого грешника» (Николай Ставрогин и есть, как мы уже говорили, этот «великий грешник», но только перешедший на страницы «Бесов»): «Главный вопрос, который проведется во всех частях — тот самый, которым я мучился сознательно и бессознательно всю мою жизнь — существование божие» [30]. Напомним в этой связи, что еще в 1854 г. Достоевский признавался в письме к Н. Фонвизиной: «...я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Таких страшных мучений стоило и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных» [31],— а незадолго до смерти пометил в своей записной книжке (по поводу «Братьев Карамазовых»): «И в Европе такой силы атеистических *выражений* нет и *не было* ... через большое *горнило сомнений* моя *осанна* прошла...» [32]

Не случайно поэтому в «Бесах» и в записных тетрадях к ним так страстно прокламируется необходимость слепой, нерассуждающей, непосредственной веры — вопреки аргументам, идущим от разума: «если бы математически доказали... что истина вне Христа, то... лучше остаться со Христом, нежели с истиной...» (VII, 205). Именно «жажда верить» вопреки всем «доводам противным» и порождала религиозный фанатизм. Чем мучительнее были сомнения, чем труднее было заглушить их, тем экстатичнее утверждалась правота и святость веры: «Credo quia absurdum».

Много личного таилось, несомненно, и в политической идеологии романа, проникнутого злобой и ненавистью к инакомыслящим: в «Бесах» Достоевский как бы сводил окончательные счеты со своим революционным прошлым, мстил самому себе, как бывшему петрашевцу, свободолюбцу, приверженцу утопического социализма. Именно поэтому творимый им «суд над революцией» оказался таким суровым и пристрастным.

Однако и прошлое Достоевского порой властно напоминало ему о себе. Когда ретивый писака из ультрареакционного листка «Русский мир» заявил, критикуя «Бесы», что нечаевцы — подонки общества, что «идиотический фанатик, вроде Нечаева, мог найти себе прозелитов только среди праздной, недоразвитой и вовсе не учащейся молодежи» [33], Достоевский прочел ему резкую отповедь, как бы почувствовав себя лично уязвленным, и не побоялся при этом окружить петрашевцев ореолом жертвенности, мученичества. Отвечая «Русскому миру» в «Дневнике писателя» («Гражданин», 10 декабря 1873 г.), Достоевский вспоминает свое прошлое петрашевца и невольно склоняется к такому объяснению и «оправданию» революционных устремлений молодежи, которое по содержанию и тону звучит явным диссонансом с характеристикой революционеров в «Бесах».

«Да неужели же вы вправду думаете,— писал Достоевский в фельетоне «Одна из современных фальшей»,— что прозелиты, которых мог бы набрать у нас какой-нибудь Нечаев,— должны быть непременно одни шалопаи? Не верю, не все: я сам старый «нечаевец», я тоже стоял на эшафоте, приговоренный к смертной казни, и уверяю вас, что стоял в компании людей образованных... *Нечаевым*, вероятно, я бы не мог сделаться никогда, но *нечаевцем*, не ручаюсь, может и мог бы... во дни моей юности... По-

---

[30] Письма, II, стр. 263.
[31] Письма, I, стр. 142.
[32] «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского». СПб., 1883, стр. 375.
[33] Воспроизводим это заявление газеты в том виде, в каком его цитировал, оспаривая в «Дневнике писателя» за 1873 год, Достоевский (XI, 130).

чему же вы думаете, что даже убийство à la Нечаев остановило бы, если не всех, конечно, то по крайней мере некоторых из нас, в то горячее время, среди захватывающих душу учений... Мы, петрашевцы, стояли на эшафоте и выслушивали наш приговор без малейшего раскаяния... то дело, за которое нас осудили, те мысли, те понятия, которые владели нашим духом, представлялись нам не только не требующими раскаяния, но даже чем-то нас очищающим, мученичеством, за которое многое нам простится!» (XI, 133—138).

И в фельетоне «Дневника писателя» Достоевский остается, конечно, убежденным врагом революции и социализма. Но здесь он делает «уступку» в оценке революционной среды. В фельетоне во главу угла ставятся «трагические ошибки» молодежи под влиянием «захватывающих душу учений»; идейность, благородство ее побуждений уже не только не подвергаются сомнению, но даже возвеличиваются. Это явно отличается от злобного, гротескного, резко сниженного и в моральном и в интеллектуальном плане изображения революционного подполья, которое содержится в «Бесах».

Достоевский выступает в романе защитником старых патриархальных «устоев» русской жизни от посягательств со стороны «нигилистов» и «западников». Однако охранительные тенденции «Бесов» противоречиво сочетаются — как мы постараемся далее показать — с резкой критикой тех социальных групп, которые являлись присяжными «охранителями» существующего строя по самому своему общественному положению — царской бюрократии и верхушки дворянства.

Все эти глубокие внутренние противоречия и определили то, что можно назвать «подводным течением» романа: его мрачный колорит; пронизывающую его тревогу за будущее; явственно ощущаемое одиночество автора среди изображаемых им общественных сил; утопичность и неопределенность его чаяний и надежд; великую неуверенность в осуществимости своих идеалов, вуалируемую тоном фанатической нетерпимости ко всем инакомыслящим.

Среди романов-трагедий Достоевского нет ни одного, который мог бы сравняться с «Бесами» по оставляемому им мрачному, гнетущему впечатлению. В финале — одни лишь смерти и никакого просвета в будущее. Гибнут не только великий грешник Ставрогин, самоубийца «от нигилизма» Кириллов, жертва «бесовского заговора» Шатов и как бы искупающий смертью свои былые «ошибки» Степан Трофимович (их участь продиктована идейными заданиями романа); гибнут также и Мария Лебядкина, и Лиза, и даже жена Шатова, не говоря уже о таких, как Лебядкин, Федька Каторжный. «Справедливость» одерживает верх: «бесовский заговор» терпит полное крушение, и ряд участников его наказан. Но где же те т о р ж е с т в у ю щ и е носители добра и правды (в понимании Достоевского), п о б е д о й к о т о р ы х должно было бы явиться «изгнание бесов»? Таковых нет в романе, потому что Достоевский не нашел их в жизни (на эту роль явно не годятся благонравные «отцы города», изображаемые писателем в комическом свете). Судьба Хромоножки, Лизы, Шатова может свидетельствовать только о трагической обреченности на земле всего высокого и прекрасного.

Этот своеобразный колорит романа был отмечен еще в 70-е годы. Например, Е. Марков писал в «Русской речи», что в «Бесах» «совсем нет типов добра, идей добра; тут нет даже слабой попытки, даже отдаленного желания отыскать их, изобразить их, ободрить ими, хотя немного, угнетенный дух читателя... Плач и скрежет зубовный наполняют грешную юдоль скорби, в которой мечутся «бесы» Достоевского. Точно вы перелистываете

мрачный альбом Густава Доре к дантову Аду... Что ни картина, то страдание и ужас; что ни картина, то безнадежность...» [34].

Не случайно в «Бесах» так часто упоминается Апокалипсис — книга о конце мира и пришествии Антихриста, о страшных испытаниях, ожидающих человечество к исходу его земного пути. Об Апокалипсисе говорят, иногда цитируя его, Тихон, Ставрогин, Кириллов, Шатов, Степан Трофимович и даже Федька Каторжный. Изречение из Апокалипсиса о «горячих», «холодных» и «теплых», приводимое в предпоследней главе, весьма существенно для понимания системы характеров романа. Приближаются «последние времена»: так чудовищно, неестественно, фантастично происходящее вокруг... Эти прямо не высказанные, но явственно ощущаемые эсхатологические ожидания Достоевского [35] накладывают отпечаток на весь роман. А. Волынский претенциозно назвал «Бесы» «книгой великого гнева». Правильнее было бы сказать: книга великого смятения и тревоги.

2

Как политический роман-памфлет «Бесы» — одно из самых тенденциозных произведений русской литературы, в нем Достоевский хотел втоптать в грязь русское освободительное движение 60-х годов, идеи революции и социализма. Эта памфлетная тенденциозность, заостренность отчетливо сознавалась самим писателем, более того — входила в его творческие планы. «На вещь, которую я теперь пишу в «Русский вестник»,— указывал Достоевский Н. Страхову в письме от 24 марта/5 апреля 1870 г.,— я сильно надеюсь, но не с художественной, а с тенденциозной стороны; хочется высказать несколько мыслей, хотя бы погибла при этом моя художественность. Но меня увлекает накопившееся в уме и в сердце; пусть выйдет хоть памфлет, но я выскажусь» [36]. Через день то же самое Достоевский пишет Майкову: «То, что пишу, вещь тенденциозная, хочется высказаться погорячее (вот завопят-то про меня нигилисты и западники, что *ретроград*!). Да черт с ними, а я до последнего слова выскажусь» [37].

Отсюда — нагромождение такого количества злобных выпадов против представителей враждебного лагеря. То в более, то в менее завуалированной форме в «Бесах» полемически задеты самые разнообразные деятели политики, общественности, литературы. Достоевский мечет свои отравленные стрелы в Нечаева и Тургенева, Грановского и Некрасова, Белинского и Герцена, Чернышевского и Писарева, Зайцева и Огарева, Прыжова и П. В. Павлова и многих других.

Большую службу Достоевскому-памфлетисту (плохо знавшему революционную среду конца 60-х годов) сослужили стенографические отчеты слушавшегося в петербургской судебной палате в июле — августе 1871 г. процесса «нечаевцев», печатавшиеся в сокращенном виде в «Правительственном вестнике», а затем и в других русских газетах. К этому времени в «Русском вестнике» шли только гл. 1—2 второй части «Бесов». В уже увидевших свет разделах романа содержалась лишь завязка повествования о «бесовском заговоре». Раскрытие Петра Верховенского в действии, изображение деятельности «пятерки», собрания «революционеров»

[34] Е. Марков. Критические беседы.— «Русская речь», № 6, 1879. См.: «Историко-критический комментарий к сочинениям Ф. М. Достоевского», ч. III. Составил В. Зелинский. М., 1907, стр. 84.

[35] Много параллелей с Апокалипсисом, ссылок на него содержится в Записных тетрадях к роману (стр. 196, 206, 212, 219, 220 и др.).

[36] Письма, II, стр. 257.

[37] Там же, стр. 262.

(«У наших»), убийства Шатова были еще целиком впереди. Писатель широко использует оглашенные на суде революционные прокламации, документы «Народной расправы»: «Общие правила организации», «Общие правила сети для отделений» и другие документы, черпая из них данные о конкретных политических целях заговорщиков, об организационной структуре тайного общества («пятерки», основываемые на началах строгой субординации и конспирации; подчинение членов кружка его организатору; систематические отчеты кружков и их членов о своей деятельности и т. д.). Особую роль для обрисовки заговорщической тактики Петра Верховенского сыграл составленный Бакуниным и также оглашенный на суде «Катехизис революционера». (Нечаев зашифровал и тщательно законспирировал его, скрывая даже от ближайших товарищей.) Некоторые участники процесса как бы прямо перешли со скамьи подсудимых на страницы романа. Установленная на суде картина убийства Иванова в парке Петровской земледельческой академии воспроизведена Достоевским вплоть до мельчайших деталей в гл. 6 третьей части.

Однако, широко используя отчеты о процессе 1871 года, заимствуя порой с протокольной точностью многие детали, Достоевский в угоду своей реакционной тенденции исказил до неузнаваемости существо событий и лиц, прошедших перед царским судом. Выпячивая и акцентируя все печальное и отрицательное, обнаружившееся во время процесса (а такого действительно было не мало), писатель обошел или изобразил в гротескном виде самое главное и основное: намерения и чувства, руководившие деятельностью подсудимых. Стремление Достоевского опереться на документальный материал как «бесспорный», при грубой тенденциозности в использовании его, резко осудил впоследствии П. Ткачев (один из обвиняемых по делу «нечаевцев»): «Он (Достоевский.— *Ф. Е.*) начинает переписывать судебную хронику, путая и перевирая факты, и наивно воображает, будто он создает художественное произведение... Читатель видит только плохое олицетворение одного старого стенографического отчета и пришитую к нему белыми нитками какую-то нелепость, самим автором изобретенную...» [38].

Главный персонаж созданного Достоевским памфлета Петр Верховенский — Нечаев [39]. Достоевский не отказал ему в энергии, воле, ловкости, организаторских талантах. «Необыкновенный по уму человек» — помечает писатель в одной из Записных тетрадей [40]. Это недюжинная личность, умеющая быстро распознавать окружающих, подчинять их себе, использовать в своих интересах. Колебания и сомнения ему неведомы, он настойчив, смел и решителен. Но в его лице писатель хотел облечь в плоть и кровь свою излюбленную мысль, что атеизм и социализм якобы внутренне «растлевают» человека, лишают его нравственных ориентиров. Петр Верховенский — моральный нуль, чудовище подлости и себялюбия, политический шарлатан и карьерист, одержимый злобной манией тотального разрушения. Он обманывает всех, для него нет ничего святого, революционная фразеология в его устах прикрывает узко личные цели; и Шатова он убивает из личной ненависти. «Я мошенник, а не социалист»,— в порыве откровенности заявляет он Ставрогину (VII, 344).

---

[38] П. Ткачев. Больные люди.— «Дело», 1873, № 3, стр. 160—161; № 4, стр. 369.

[39] Как известно, Нечаев не участвовал в процессе 1871 года над «Народной расправой»: вскоре после убийства Иванова, в декабре 1869 г., ему удалось скрыться за границу. Выданный России швейцарским правительством, он предстал перед царским судом позднее, в 1872 г., и был осужден на 20-летнюю каторгу. Отбывал наказание он в Алексеевском равелине Петропавловской крепости, где и умер в 1882 г.

[40] Записные тетради, стр. 340.

Само собой разумеется, что в лице Верховенского Достоевский стремился «разоблачить» и «покарать» не только одного Нечаева: Петр Верховенский должен был явиться «типом» русского революционера вообще.

Попытаемся прежде всего ответить на вопрос: как образ Верховенского соотносится с историческим Нечаевым?

Нечаев занимает в истории русского революционного движения особое, своеобразное место. Сблизившись в 1869 г. в Женеве с М. Бакуниным, он усвоил его заговорщическую, провокационную тактику, восполнив ее собственными тактическими приемами в том же анархистском духе. Созданное им осенью 1869 г. в Москве подпольное общество «Народной расправы» базировалось в значительной мере на лжи и обмане, на совершенно недопустимых, антидемократических основах. Их не могла извинить необходимость строгой конспирации и революционной дисциплины, на которую Нечаев постоянно ссылался. Исходя из того, что «цель оправдывает средства», Нечаев рассказывал членам создаваемых кружков небылицы о якобы уже имеющейся в России широко разветвленной подпольной революционной сети; практиковал угрозы и запугивание; требовал беспрекословного повиновения, прикрывая свои действия авторитетом таинственного (несуществовавшего в действительности) «Комитета народной расправы». Как заговорщик анархистского толка, Нечаев начисто отметал вопрос о будущем социальном устройстве, заявляя, что это, мол, вопрос «доктринерский», не подлежащий обсуждению, и призывал к немедленному уничтожению всего существующего общественного уклада. Нечаев исходил из того, что революционер вовсе не обязан считаться с какими бы то ни было моральными нормами: он может и даже должен использовать и уголовные элементы, применять метод провокации для стимулирования волнений и беспорядков, прибегать в случае надобности к шантажу и т. д.

Маркс и Энгельс в работе «Альянс социалистической демократии и Международное Товарищество рабочих» (1873), направленной против Бакунина и его единомышленников, сурово осудили «нечаевщину» — авантюристическую деятельность и антидемократическую тактику Нечаева. Эта тактика дискредитировала идеи революции и социализма, причиняла вред делу борьбы народных масс против их угнетателей.

Убийство Иванова вовсе не вызывалось необходимостью, Иванов не был изменником: его «преступление» заключалось в «строптивости», в том, что он отказал Нечаеву в повиновении и усомнился в существовании мифического «комитета». Членов «Народной расправы», принимавших участие в убийстве (П. Успенского, А. Кузнецова, И. Прыжова, Н. Николаева), Нечаев склонил к этому не только убеждениями, но и угрозами.

Ключ к пониманию сюжетной роли Петра Верховенского в «Бесах» дает «Катехизис революционера» — документ, исчерпывающе освещающий принципы анархистской, заговорщической тактики Бакунина — Нечаева и язвительно высмеянный Марксом и Энгельсом в названной выше работе.

В § 6 «Катехизиса» говорилось: «Все нежные, изнеживающие чувства родства, дружбы, любви, благодарности и даже самой чести должны быть задавлены в нем (революционере.— *Ф. Е.*) единою холодною страстью революционного дела».

В разделе «Отношения революционера к обществу» предлагалось физическое истребление одних представителей господствующих классов и использование других для нужд революции — путем шантажа, террора, провокации и т. д.

§ 17: «Вторая категория должна состоять из таких людей, которым даруют только временно жизнь, чтоб они рядом зверских поступков довели народ до неотвратимого бунта».

§ 18: «К третьей категории принадлежит множество высокопоставленных скотов или личностей, не отличающихся ни особенным умом, ни энергией, но пользующихся, по положению, богатством, связями, влиянием, силой. Надо их эксплуатировать всевозможными манерами, путями; опутать их, сбить с толку и, овладев, по возможности, их грязными тайнами, сделать их своими рабами...».

§ 19: «Четвертая категория состоит из государственных честолюбцев и либералов с различными оттенками. С ними можно конспирировать по их программам, делая вид, что слепо следуешь за ними, а между тем прибирать их в руки, овладеть всеми их тайнами, скомпрометировать их донельзя, так чтоб возврат для них был невозможен, и их руками мутить государство».

В § 21 рекомендовалось многих женщин («пустых, обессмысленных, бездушных») использовать так же, как третью и четвертую категории мужчин.

В § 22 указывалось, что революционное товарищество «всеми силами и средствами будет способствовать к развитию и к разобщению тех бед и тех зол, которые должны вывести, наконец, народ из терпения и понудить его к поголовному восстанию».

В § 24 говорилось, что «будущая организация (общества.— *Ф. Е.*) без сомнения выработается из народного движения и жизни. Но это — дело будущих поколений. Наше дело — страшное, полное, повсеместное и беспощадное разрушение».

В § 25 революционерам предлагалось соединиться «с лихим разбойничьим миром, этим истинным и единственным революционером в России» [41].

Мы прибегли к столь широкой цитации «Катехизиса» потому, что в свете приведенных только что пунктов его становятся ясными мотивы, действия, приемы, которыми Достоевский наделил своего «монстра от революции»: и стремление Петра Верховенского любыми способами скомпрометировать Ставрогина, Лембке и многих других, чтобы поставить их в зависимость от себя; и попытка втереться в высшее общество, обмануть и использовать в своих интересах Юлию Михайловну, Гаганова; и связь его с разбойничьим миром в лице Федьки Каторжного; и проповедь «страшного, полного, повсеместного и беспощадного разрушения», пренебрежительные отзывы о «теоретиках» — сторонниках утопического социализма; и дьявольский план «скрепить пятерку кровью»; и использование «праздника» для скандалов и провокаций; и организованный Верховенским поджог — как средство посеять панику в городе; и многое другое.

И все же образ Верховенского-сына является пасквилем даже на личность Нечаева, который не был тем Калибаном от освободительного движения, каким хотел представить его Достоевский,— несмотря на возмутительные нарушения революционной этики, диктаторские замашки, авантюризм, нанесшие тяжелый урон делу революции. Об этом говорили уже материалы процесса 1871 года и особенно позднейшие свидетельства и факты. Главным стимулом деятельности Нечаева, человека большого революционного темперамента, была все же страстная ненависть к самодержавию, мысль об освобождении народных масс от политического и социального гнета. Это и привлекало к нему молодежь, покоряло сердца. Об этом не раз упоминали обвиняемые на процессе 1871 года, хотя они были обмануты Нечаевым и неоднократно указывали, что Нечаев опутал их сетью

[41] Цитируется по судебному отчету газеты «Голос», 1871, № 189, стр. 4, столб. 2 и 3. На значение положений «Катехизиса революционера» для понимания образа Верховенского вскользь указал А. Долинин (см. Письма Достоевского под его редакцией, комментарий к т. II, стр. 484—485).

лжи. П. Успенский, виднейший после Нечаева деятель «Народной расправы», показал на суде: «Нечаев обладал страшной энергией и производил большое влияние на лиц, знавших его. Он был верен своей цели, очень предан своему делу и личной вражды ни к кому не имел» [42]. А. Кузнецов в своем показании подчеркнул: «Вообще о положении народа он говорил со страшным энтузиазмом, и видно было, что во всяком его слове была искренняя любовь» [43].

Через 55 лет, в 1926 г., уже при советской власти, тот же А. Кузнецов, теперь никем и ничем не ограничиваемый в высказываниях о Нечаеве, снова с величайшим уважением отозвался в своей автобиографии о преданности Нечаева народному делу: «Его постоянными словами были: «Нужно работать только для блага обездоленного народа; нужно организовывать восстание». Привычно он, ночуя у нас, спал на голых досках, довольствовался куском хлеба и стаканом молока, отдавая работе все свое время...». Далее А. Кузнецов писал: «Лишь на суде я понял, что управление обществом создано было Нечаевым на лжи. Идя в партии в Сибирь на каторгу с Прыжовым и Николаевым, я из интимных разговоров о Нечаеве пришел к твердому убеждению, что для совершения террористического акта над Ивановым не было никаких серьезных оснований, что этот акт нужен был Нечаеву для того, чтобы крепче спаять нас кровью... И несмотря на то, что Нечаевым было поругано и затоптано то, чему я поклонялся, несмотря на то, что он своей тактикой причинял огромные нравственные страдания, я все же искренно преклоняюсь перед Нечаевым, как революционером» [44].

Участница революционного движения 60-х годов А. Засулич-Успенская (жена П. Успенского) в опубликованных в 1922 г. «Воспоминаниях шестидесятницы» утверждала: «Я до сих пор убеждена, что руководила им (Нечаевым.— *Ф. Е.*) глубокая вера в революционность народа». О Петре Верховенском как литературном двойнике Нечаева мемуаристка писала: «Ничего подобного не было в действительности; ни малейшего сходства: глупая и нелепая карикатура на Нечаева и вообще на всех нас...» [45].

Доказательством преданности Нечаева делу революции может служить его мужественное поведение во время суда над ним в 1872 г. и особенно во время последующего десятилетнего заключения в одиночной камере Петропавловской крепости. Нечаев сумел распропагандировать своих тюремщиков и завязать отношения с деятелями «Народной воли», пытавшимися организовать его побег из крепости [46].

И уж подавно пасквильным, клеветническим, не имеющим ничего общего с жизненной правдой, является образ Петра Верховенского как «тип» русского революционера 60—70-х годов. Даже в этот период, когда русские революционеры не имели широкой опоры в «движении самих масс» (Ленин), применение методов, подобных нечаевским, было редчайшим исключением. И в 1869 г. нечаевская тактика вызывала резкий отпор со стороны ряда революционных деятелей [47]. Попытка Достоевского выдать зловещий и нелепый «Катехизис» Бакунина — эту программу бесчинств, зло-

[42] «Правительственный вестник». 1871, № 158, стр. 2, столб. 4.

[43] «Правительственный вестник», 1871, № 156, стр. 5, столб. 5.

[44] «Энциклопедический словарь Граната», т. 40, приложение, стр. 228—230.

[45] «Былое», 1922, № 18, стр. 33, 36.

[46] Революционная стойкость Нечаева засвидетельствована руководителями «Народной воли» (В. Фигнер, А. Корба и др.). См. об этом обобщающую работу П. Щеголева: «С. Г. Нечаев в Алексеевском равелине» («Красный архив», т. 4, 5, 6, 1923—1924 гг.).

[47] См. об этом сборник документов и материалов «Нечаев и нечаевцы». Под ред. Б. Козьмина, 1931.

действ и бессмысленного разрушения — за существо русского революционного движения не нуждается в опровержениях. В своем отзыве о «Бесах» «Отечественные записки» в статье Н. Михайловского ставили во главу угла именно совершенную нетипичность всей «нечаевской истории» для освободительного движения: «...нечаевское дело есть до такой степени во всех отношениях монстр, что не может служить темой для романа с более или менее широким захватом»; оно представляет собой «...печальное, ошибочное и преступное исключение». «Вы не за тех бесов ухватились»,— заявлял журнал Достоевскому, указывая, что среди бесов, о которых идет речь в романе, есть и «бес» служения народу [48].

Клевете на русскую революцию, заключенной в образе Петра Верховенского, ответила сама действительность 70-х годов: самоотверженные подвиги, совершенные ради освобождения народа такими людьми, как Петр Алексеев, Халтурин, Желябов и многие другие, продемонстрировали всему миру моральное величие русских революционеров.

Достоевский «писал с натуры» образы и других своих «нигилистов» — «мелких бесов», используя в качестве прототипов главным образом членов «Народной расправы». И здесь писатель, точно передавая ряд внешних черт и биографических данных, тенденциозно принижал, искажал их внутренний облик, отчего и получались фигуры отталкивающие или комические.

О члене «пятерки» Верховенского, Толкаченко, в романе говорится: «Странная личность, человек уже лет сорока и славившийся огромным изучением народа, преимущественно мошенников и разбойников, ходивший нарочно по кабакам (впрочем не для одного изучения народного) и щеголявший между нами дурным платьем, смазными сапогами... служил по железным дорогам». Как уже давно установлено [49], это описание точно (вплоть до склонности к выпивке) воспроизводит ряд внешних черт известного шестидесятника, публициста и историка-этнографа И. Г. Прыжова, автора книг «История кабаков в России», «Нищие на святой Руси» и других, бывшего участником убийства Иванова и одним из главных обвиняемых на процессе 1871 года. Но ничего похожего на подлинное раскрытие внутреннего облика этого оригинального, незаурядного человека Достоевский в романе не дает. Толкаченко представлен пустым краснобаем и позером, лебезящим перед Верховенским. В противовес характеристике Достоевского приведем некоторые другие свидетельства. Прокурор по делу «нечаевцев» Половцев, которого трудно заподозрить в пристрастии к одному из подсудимых, назвал Прыжова в своей обвинительной речи «человеком труда, честной жизни, хороших отношений» и отметил: «все отзываются о нем, как о человеке добром, готовом на всякую услугу, оставлявшем по себе самое лучшее воспоминание» [50]. Далекий от политической борьбы, Алексей Николаевич Веселовский, хорошо знавший в молодости Прыжова, писал в статье «Из ранних лет», что жизнь Прыжова осмысливали «две неизменные страсти» — «безграничная преданность науке и любовь к народу» [51].

Виргинского Достоевский в Записных тетрадях часто именует Успенским, помечая: «восторженный, роман «Что делать»» [52]; в другой записи говорится: «Виргинский — серьезный социалист» [53]. Виргинскому — Ус-

---

[48] «Отечественные записки», 1873, № 2, стр. 323, 340 и др.

[49] См.: М. Альтман. Прыжов и Достоевский.— «Каторга и ссылка», 1931, № 8—9.

[50] «Голос», 1871, № 190, стр. 6, столб. 4.

[51] Сб. «Памяти Н. И. Стороженки». М., 1909, стр. 57.

[52] Записные тетради, стр. 90.

[53] Там же, стр. 251.

пенскому Достоевский не отказывает в идейности, искренности, глубоких переживаниях во время и после преступления (видимо, используя при этом и некоторые черты другого участника процесса 1871 года — А. Кузнецова). Но и это явно сниженная фигура, хотя в другом плане: Виргинский представлен не только слабым и недалеким; он еще — смешной рогоносец [54]. «Что касается Вир.,— то это был ничего больше [как] некоторые из семинар[истов]»,— говорится в одной из заметок к роману [55]. «Жалкий и чрезвычайно тихий молодой человек» — сказано о нем в самом романе (VII, 27).

Судя по ряду записей в Записных тетрадях, при обрисовке «длинноухого» Шигалева, смешного и угрюмого доктринера, автора «новой социальной системы», представляющей собой клевету на социалистические идеи и социалистическое общественное устройство, Достоевский в какой-то мере имел в виду В. Зайцева, соратника Писарева по «Русскому слову». Как известно, Зайцев занимал в революционно-демократическом лагере по некоторым вопросам крайние позиции, чем заслужил во время полемики «Русского слова» с «Современником» от Антоновича прозвище «главы нигилистов», «учителя нигилизма» («Современник», 1865, № 3). Но в писаниях Зайцева, несмотря на преувеличение роли интеллигенции в революции, не было ничего, напоминающего бредовые «идеи» Шигалева.

В литературе уже отмечалось, что сестра Виргинского (которая стремилась «принять участие в страданиях бедных студентов и возбудить их к протесту» и привезла с собой «несколько сот экземпляров литографированного воззвания и, кажется, собственного сочинения» — VII, 322) «списана» писателем с участницы процесса 1871 г. А. Дементьевой-Ткачевой [56]. Дементьева была судима за то, что напечатала и распространяла прокламацию «К обществу» с целью возбудить общественное сочувствие к участникам студенческих волнений 1869 года. Черты этого интересного и яркого человека преломлены в «Бесах» в искаженном, комическом аспекте.

В дополнение к уже раскрытым прототипам персонажей «Бесов» укажем, что в образе благоговеющего перед Верховенским и готового ради него на все Эркеля представлен пятый участник убийства Иванова — Н. Николаев. Это не трудно установить, сопоставляя роман со стенографическими отчетами процесса. Обвинитель назвал Николаева «рабом», «слугой» Нечаева. О своем отношении к Нечаеву Николаев показывал на суде: «Я готов был для него жертвовать всем и очень к нему привязался... я охотно ему подчинялся, потому что я действительно предполагал, что он жертвует собою для этого дела» [57]. Как и Эркель в романе, Николаев на собраниях разыгрывает по требованию Нечаева роль наблюдателя — «ревизора»; перед убийством отправляется за Ивановым; в момент убийства держит его сзади за руки. Как и Эркель, «Николаев смотрит мальчиком, без усов и бороды» [58].

Примером грубо пристрастного, антиреалистического изображения революционеров и революционной среды в «Бесах» может служить глава «У наших», где показано подпольное собрание. Чего только не вменяет здесь Достоевский в вину революционерам: и склонность к пустой бол-

[54] В сюжетную роль Виргинского Достоевским вложена скрытая полемика с суждениями героев «Что делать?» о любви и ревности, трактуемыми в совершенно шаржированном виде: «Уверяли, что Виргинский, при объявлении ему женой отставки, сказал ей: «Друг мой, до сих пор я только любил тебя, теперь уважаю»» (VII, 27).

[55] Записные тетради, стр. 180.

[56] См. вступительную статью Е. Коншиной к Записным тетрадям, стр. 23.

[57] «Правительственный вестник», 1871, № 157, стр. 3 столб. 4 и 5.

[58] См. репортаж о процессе «нечаевцев» в газете «Голос», 4 июля 1871 г.

товне, и крайнюю умственную ограниченность, и мелкие помыслы и страсти, и совершенную неспособность к организованным действиям, и полный идейный разброд. Такой же тенденциозно-клеветнический характер носит и зарисовка литераторов 60-х годов — «сброда новых людей» в VI подглавке гл. I первой части.

В романе рассеяно и много «попутных», сделанных «вскользь» ядовитых выпадов против революционных демократов и их взглядов: Достоевский вкладывает враждебно-иронические суждения по их адресу в уста отдельных персонажей или прибегает к средствам пародии, нередко представляя высказывания своих идейных противников в совершенно шаржированном, обессмысленном виде.

Устами Шатова писатель обвиняет Белинского в том, что он «просмотрел русский народ сквозь пальцы» (!), «не приметил слона в кунсткамере, а все внимание свое устремил на французских социальных букашек»; что он принадлежит к числу тех, которые не любили «ни России, ни народа» (!).

Степан Трофимович Верховенский неоднократно защищает искусство от утилитаристских воззрений Писарева. Варвара Петровна Ставрогина пародирует центральное положение эстетики Чернышевского о том, что «создания искусства ниже прекрасного в действительности»; в разговоре с Верховенским-отцом она развивает следующую «мысль»: «Попробуйте нарисовать яблоко и положите тут же рядом настоящее яблоко — которое вы возьмете? Небось не ошибетесь» (VII, 279).

Достоевский не забывает полемически упомянуть в романе такую деталь, как «колонны из алюминия», о которых писал Чернышевский в «Что делать?», изображая будущее социалистическое общество.

Сделанный в «Идиоте» выпад против Герцена в связи с его словами о «шуме колес, подвозящих хлеб насущный толпе», повторен в «Бесах» [59], причем «стуку телег, подвозящих хлеб человечеству», противопоставляется Сикстинская Мадонна как воплощение духовной культуры.

Как уже было давно указано, стихотворение «Светлая личность», которое якобы Герцен посвятил Верховенскому, представляет собой сочиненную Достоевским пародию на стихотворение Огарева «Студент», посвященное им Нечаеву [60]. И т. д.

Достоевский еще во время работы над «Бесами» — как бы предвидя обвинения в создании тенденциозных шаржей на конкретных участников революционного движения 60-х годов — и после выхода романа в свет указывал, что воспроизведение черт отдельных исторических лиц вовсе не входит в его задачи; что он стремится к созданию типов, воплощающих существо изображаемых им общественных явлений. Сообщая Каткову 20 октября 1870 г., что о «нечаевской истории» он знает только напечатанное в газетах, писатель заявлял: «Да если бы и знал, то не стал бы копировать. Я только беру совершившийся факт. Моя фантазия может в высшей степени разниться с бывшей действительностью, и мой Петр Верховенский может нисколько не походить на Нечаева; но мне кажется, что в пораженном уме моем создалось воображением то лицо, тот тип, кото-

---

[59] Это отмечено С. Борщевским в книге «Щедрин и Достоевский. История их идейной борьбы» (М., 1956, стр. 238).

[60] Этой пародии нельзя отказать в тонкости, с чем связана ее необычайная судьба. Как указал Ю. Оксман («Судьба одной пародии Достоевского».— «Красный архив», III, 1923, стр. 301—303), «Светлая личность» неожиданно оказалась использованной революционерами для целей противоправительственной агитации: она была размножена и ходила по рукам в качестве революционной прокламации. Это вызвало впоследствии целую переписку между III отделением и Министерством внутренних дел.

рый соответствует этому злодейству» [61]. В статье «Одна из современных фальшей» («Дневник писателя».— «Гражданин», 10 декабря 1873 г.) Достоевский, видимо, отвечая на обвинения Ткачева в «переписывании судебной хроники», снова утверждает, что в его произведении «собственно портретов или буквального воспроизведения нечаевской истории ... нет... До известного Нечаева и жертвы его Иванова в романе моем лично я не касаюсь. Лицо *моего* Нечаева, конечно, не похоже на лицо настоящего Нечаева. Я хотел поставить вопрос и сколько возможно яснее, в форме романа, дать на него ответ: каким образом в нашем переходном и удивительном современном обществе возможны — не Нечаев, а *нечаевы»* (XI, 129—130).

Однако, каковы бы ни были авторские желания и декларации, объективно многие образы «Бесов» столь тесно связаны с определенными историческими прототипами, что неизбежно воспринимаются как их сниженные, искаженные подобия. Причина этого — в тенденциозном методе типизации, примененном писателем. Как не раз отмечалось выше, Достоевский намеренно придавал ряду своих персонажей легко уловимое для современников сходство с конкретными историческими лицами, более или менее точно воспроизводя некоторые внешние (биографические и иные) черты и обстоятельства. В то же время главное — морально-психологическую и общественно-политическую мотивировку действий и поступков — Достоевский «дорисовывал» совершенно произвольно, исходя из своих предвзятых, реакционных взглядов на типическое и характерное для освободительной борьбы и ее участников. В результате этого фигуры революционеров 60-х годов получались карикатурными, резко извращалось существо представляемого ими общественно-политического движения. При подобном необъективном, пристрастном подходе не могло быть и речи о создании исторически достоверных типов, которые правдиво отразили бы идейно-политическую борьбу 60-х годов. У Достоевского не было оснований называть свой роман «почти историческим этюдом», как он это сделал в письме к будущему царю Александру III (1873) [62]. «Бесы», как политический роман-памфлет, по праву считаются клеветой на русское революционное движение, на социализм.

Стремясь опорочить социалистические идеалы, Достоевский создает пасквиль на них в виде «шигалевщины».

В своих суждениях о «политическом» социализме Достоевский в «Бесах» (как и впоследствии в «Дневнике писателя») не сумел выйти за рамки оценок и понятий, порожденных условиями антагонистического (капиталистического) строя. Писатель заявлял, что человечество, отвергнув бога, религиозную мораль и устои традиционного, освященного веками социально-политического уклада, окажется не в состоянии распорядиться своей свободой, не сможет устроиться мирно на новых, более справедливых, социалистических началах и станет жертвой беспорядочной «борьбы всех против всех», разжигаемой эгоистическими, антиобщественными, разрушительными страстями, будто бы неискоренимыми в человеке. Новый же «порядок», который возникнет в результате «обуздания» этих страстей, будет основываться якобы на превращении громадного большинства в безликое и покорное стадо («муравейник»), чуждое высших человеческих запросов и отданное во власть немногим привилегированным («одна десятая» у Шигалева).

Нетрудно заметить, что вся эта мрачная утопия Достоевского увековечивает звериные нормы поведения и принципы старого, сходящего с ис-

[61] Письма, II, стр. 288.
[62] Письма, III, стр. 49.

торической арены собственнического строя, отвергаемые и искореняемые социалистическим жизненным укладом. Гениально изобразив в своих произведениях сложные, противоречивые стимулы, руководящие поведением одиночки-индивидуалиста, формируемого капитализмом, Достоевский не смог предугадать и распознать могучие движущие силы нового общества, преображающие человека и мир: силу братской человеческой солидарности, сближающей и сплачивающей людей воедино; силу коллективного разума многомиллионных масс, впервые в истории ставших хозяевами своей судьбы; великие творческие, созидательные способности, пробуждающиеся в массах благодаря освобождению от вековых пут.

* * *

Неотъемлемым элементом памфлета, задуманного Достоевским, должно было стать шельмование либералов-западников. Согласно концепции писателя, свойственные западникам 40-х годов «отрыв от народной жизни», «отказ от национальной самобытности» послужили как бы преддверием «нигилизма» вообще и нечаевщины в частности; посягательства «нигилистов» на все «божеские и человеческие» установления являются якобы продолжением и развитием той критики, которой либералы-западники 40-х годов подвергли старые «устои» русской жизни. Направляя наследнику престола (будущему царю Александру III) свой роман, Достоевский заявлял в письме на его имя: «главнейшие проповедники нашей национальной несамобытности... (к числу которых Достоевский относил не только «Грановских», но и «Белинских».— *Ф. Е.*) прямые отцы нечаевцам. Вот эту родственность и преемственность мысли, развивавшуюся от отцов к детям, я и хотел выразить в произведении моем» [63].

Это стремление вызвало к жизни две фигуры первого плана: Верховенского-отца и Кармазинова.

Степан Трофимович Верховенский неслучайно представлен в романе отцом одного из «бесов» (Петра Верховенского) и воспитателем другого (Николая Ставрогина). Разъясняя свои авторские намерения, Достоевский помечает в одной из записных тетрадей: «Но причем же Гр-вский в этой истории? — Он для встречи *двух поколений все одних и тех же западников,* чистых и нигилистов» [64].

Несколькими страницами ранее писатель фиксирует важнейшие черты создаваемого образа: «Портрет чистого и идеального западника со всеми красотами...— Всежизненная беспредметность и нетвердость во взгляде и в чувствах...— Жаждет гонений и любит говорить о претерпенных им... Становит себя бессознательно на пьедестал...— Действительно честен, чист и считает себя глубиной премудрости. Неустойчивость в мнениях.— Большой поэт, не без фразы.— Просмотрел совсем русскую жизнь.— Чурается нигилизма и не понимает его...— Любит шампанское...— Любит писать плачевные письма» и т. д. [65] Художественным воплощением этих заметок и явилась фигура Верховенского-отца.

Многое отличает Степана Трофимовича от таких образов передовых людей 40-х годов, как Рудин, Бельтов. Верховенский — неудачник, но жизнь его пуста исключительно вследствие собственной его слабости и никчемности; он ни в коей мере не жертва тяжелых общественно-политических условий,— полемически подчеркивает Достоевский,— испытанные им «гонения» оказываются якобы сущими пустяками. Возвышенный идеализм, «чистоту», «честность» писатель соединил в нем не только с

[63] Письма, III, стр. 50.
[64] Записные тетради, стр. 112.
[65] Там же, стр. 108—109.

позерством, мелким тщеславием, ленью, но и с величайшим эгоизмом, трусостью, позорным малодушием. (Вспомним, например, историю сватовства к Даше, отдачу Федьки в солдаты для покрытия карточного долга, поведение во время обыска.) Даже в финальной главе («Последнее странствование Степана Трофимовича») он не столько трагическая фигура, сколько жалкая. Лишь в одном послужил он выразителем взглядов самого автора: в оценке искусства и его значения.

Как известно, прототипом для Верховенского-отца явился в какой-то мере Т. Грановский. Так он и именуется первоначально в Записных тетрадях к роману. Использовав при создании образа ряд черт личности и биографии историка, Достоевский — как и в других случаях — тенденциозно переосмыслил их, изобразив в сниженно-комическом аспекте [66].

Магистерская диссертация Грановского была посвящена средневековым городам и называлась «Волин, Иомсбург и Винета». Верховенский «успел... защитить блестящую диссертацию о возникавшем было гражданском и ганзеатическом значении немецкого городка Ганау, в эпоху между 1413 и 1428 годами, а вместе с тем и о тех особенных и неясных причинах, почему значение это вовсе не состоялось». Грановский поместил в 1847 г. в «Библиотеке для воспитания» статью «Рыцарь Баярд». Верховенский «успел напечатать... начало одного глубочайшего исследования,— кажется, о причинах необычайного нравственного благородства каких-то рыцарей в какую-то эпоху, или что-то в этом роде. По крайней мере, проводилась какая-то высшая и необыкновенно благородная мысль». В 1854 г. Грановский напечатал в «Отечественных записках» статью «Испанский эпос». Верховенский в романе собирается «присесть» за «Рассказы из испанской истории». Враги Грановского из реакционного лагеря сделали многое, чтобы вынудить уход его из Московского университета. Обвиненный в распространении атеистических взглядов, он в 1849 г. был вынужден дать специальные «объяснения» митрополиту московскому Филарету. В «Бесах» о Верховенском говорится: «кто-то потребовал от него каких-то объяснений... Деятельность Степана Трофимовича окончилась почти в ту же минуту как и началась,— так сказать, от «вихря» сошедшихся «обстоятельств». И что же? Не только «вихря», но даже и «обстоятельств» совсем потом не оказалось...» (VII, 9). В результате яркая научно-педагогическая деятельность Грановского преломлена в совершенно карикатурном виде («человек, так сказать, даже науки, хотя, впрочем, в науке... ну, одним словом, в науке он сделал не так много и, кажется, совсем ничего») [67].

Отдельные личные свойства и мелкие слабости историка нашли в образе Степана Трофимовича гротескно-заостренное отражение. Грановский отличался мягкостью характера (Герцен писал: «...в нем с рыцарской отвагой, с полной преданностью страстного убеждения стройно сочеталась женская нежность, мягкость форм... примиряющая стихия» — см. «Былое и думы», ч. 4, гл. XXIX, 2). Грановский любил писать длинные письма близким, в которых «исповедывался» в своих мыслях, поступках, «прегрешениях». В одном письме, написанном в самый тяжелый для него

---

[66] Биографические и психологические данные о Грановском писатель черпал, вероятно, из вышедшей в 1869 г. книги А. Станкевича «Т. Н. Грановский». По настоятельной просьбе Достоевского книга эта была выслана ему в Дрезден Майковым.

[67] Весьма вероятно, что при обрисовке своего Степана Трофимовича Достоевский сознательно пародировал сочувственное изображение Грановского, данное Некрасовым в «Медвежьей охоте». Гражданской скорби Грановского, его душевному благородству, любви к России, о которых писал Некрасов, в «Бесах» уделено очень много внимания. Но все это полемически переосмыслено Достоевским, трактуется иронически.

период, он признавался: «...я ищу рассеяния в вине, в картах» [68]. Но от всего этого крайне далеко до выписанной Достоевским фигуры слабодушного и эгоистичного друга-приживальщика Варвары Петровны Ставрогиной.

Однако необходимо подчеркнуть, что в отличие от образа Кармазинова (прямого шаржа на Тургенева) образ Степана Трофимовича по творческим планам Достоевского, очевидно, не должен был непосредственно воспроизводить самого историка, не мыслился как карикатура на него. Об этом свидетельствует не только различие общественных ролей Грановского и Степана Трофимовича, но и недвусмысленное указание в романе, что Верховенский — не Грановский, что он лицо второстепенное («только подражатель») по сравнению с такими, как Грановский. Сниженные и переосмысленные черты Грановского должны были характеризовать собой более массовый тип — среднего, рядового идеалиста-западника 40-х годов. Именно так восприняла СтепанаТрофимовича прогрессивная печать 70-х годов, расценивавшая его как фигуру вполне реалистическую.

Образ Кармазинова — шарж на Тургенева как идейного врага славянофильства, создателя «Дыма», автора западнических сентенций Потугина [69].

Причиной окончательного разрыва между Достоевским и Тургеневым, происшедшего в Бадене летом 1867 г., как раз и явился роман «Дым». В письме к Майкову от 28 августа 1867 г. Достоевский называет Тургенева «русским изменником», заявляет о своем полном разрыве с ним («он слишком оскорбил меня своими убеждениями»), ставит ему в вину атеистические взгляды, превознесение европейской культуры в ущерб самобытным началам русской жизни («ползание перед немцами и ненависть к русским») [70].

Все это и нашло впоследствии отражение в «Бесах» в образе Кармазинова. Полярная противоположность во взглядах на многое и сильная личная антипатия определили резкость выпадов Достоевского против Тургенева: тут и уничтожающая морально-психологическая характеристика, и упрек в «презрении ко всему русскому», и обвинение в тайном заигрывании с «нигилистами», заискивании перед ними и т. д. [71]. В самом имени Кармазинов скрыт, видимо, намек на симпатии его носителя к революционерам, к «красным»: кармазинный — красный.

Считая Тургенева «самым исписавшимся из всех исписавшихся русских писателей» [72], Достоевский подверг в «Бесах» язвительной критике и литературно-художественную манеру своего врага, прибегнув к средствам пародии. Передавая в гл. 3 первой части содержание «журнальной статьи» Кармазинова, писатель пародирует метод повествования Тургенева в очерке «Казнь Тропмана» (1870) — метод, заключавшийся, по мнению Достоевского, в крайнем субъективизме, стремлении преломить все события сквозь ощущения и переживания самого повествователя и, таким образом, выдвинуть его на первый план.

---

[68] А. Станкевич. Т. Н. Грановский. М., 1869, стр. 253.

[69] Вопрос о Тургеневе в «Бесах» широко освещен А. Долининым («Достоевский» — Сб. 2. Под редакцией А. Долинина. Л., 1924). Отсылая к ней читателя, мы в нашем изложении этой темы ограничиваемся самым необходимым.

[70] Письма, II, стр. 32.

[71] Это особенно задело Тургенева (главная «вина» которого заключалась в том, что он любил родину на другой манер, чем Достоевский): в письме к Милютиной от 3 февраля 1872 г. он негодовал, что Достоевский «позволил себе нечто худшее, чем пародию; он представил меня под именем К., тайно сочувствующим нечаевской партии» («Первое собрание писем Тургенева». «СПб., 1884, стр. 208).

[72] Письма, II, стр. 274.

Претенциозное и напыщенное «Merci» — пародия на содержание и стиль некоторых произведений Тургенева 60-х годов («Довольно», «Призраки», «По поводу «Отцов и детей»»). Прощание с читателем, составляющее зачин и концовку «Merci», очевидно, имеет в виду обращение Тургенева к своим читателям в статье «По поводу «Отцов и детей»». Жанр и композиция «Merci» — карикатура на жанровое и композиционное своеобразие «Призраков» и «Довольно», в которых скрепляющим стержнем являются переживания и размышления самого автора. Некоторые эпизоды в «Merci» непосредственно восходят к близким по содержанию «картинам» в «Довольно». В карикатурном виде преломляет Достоевский и изысканность Тургенева в подборе отдельных элементов фона и обстановки, его пристрастие к всевозможным живописным эффектам. Рассуждая в «Довольно» о бренности всего земного, Тургенев упоминает (и порой цитирует) многих писателей, поэтов, философов, живописцев, скульпторов, музыкантов. Пародией на это является нарочитое нагромождение различных собственных имен в «Merci».

Упомянем еще об одном шарже, содержащемся в «Бесах»,— на либерального профессора истории П. В. Павлова. Именно он изображен в виде третьего чтеца на литературном утре Юлии Михайловны Лембке.

За несколько лет до того, как Достоевский начал работу над «Бесами», 2 марта 1862 г., Павлов выступил в Петербурге на литературном и музыкальном вечере в пользу «Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым» с довольно умеренной речью на тему о тысячелетии русского государства. Но вместо официальных славословий в духе квасного патриотизма он говорил главным образом об истории страданий русского народа. Павлов между прочим сказал: «В XVIII и XIX столетиях русская земля наказалась вполне за страдания и позор низшего земского сословия. Не обольщайтесь мишурным блеском мнимой цивилизации этой скорбной эпохи: никогда Россия не испытывала более тягостного состояния». Согласно донесениям агентов III отделения, у Павлова был «особенный восторженный, пророческий, громогласный голос»; он иногда поднимал вверх руку и указательный палец. Речь вызвала овацию публики, вызовы [73].

Достаточно сравнить с этим эпизод выступления третьего чтеца (гл. 1 третьей части), чтобы убедиться, что именно этот жизненный материал преломлен в «Бесах» как публичное поношение России со стороны маньяка, безумца, яростно потрясающего кулаком в такт своим выкрикам.

* * *

Справедливость требует, однако, признать, что в орбиту памфлета Достоевского оказались вовлеченными также общественно-политические силы из совершенно иного лагеря: царская администрация и верхушка дворянства. Правда, соответствующие персонажи вошли в памфлет как невольные «пособники» «нигилистов»: «не ведая, что творят», они якобы потакают и помогают «разрушителям основ». Направляя свой основной удар влево, писатель лишь попутно стремится разоблачить и «покарать»

---

[73] Об инциденте с Павловым (который вскоре был выслан в провинцию под надзор полиции) см.: М. Лемке. Очерки освободительного движения шестидесятых годов, 1908, стр. 8—13, и публикацию Б. Козьмина «Из истории либеральной общественности шестидесятых годов» («Красный архив», кн. 45, 1931, стр. 171—176).

Достоевский, как и другие виднейшие писатели 60-х годов (Чернышевский, Некрасов), принимал участие в этом вечере, выступив с чтением «Записок из Мертвого дома».

тех неумелых защитников существующего строя, которые своим поведением «способствуют» успехам революционеров. Но в созданных Достоевским остро сатирических зарисовках этого плана не мог не проявиться его демократизм, его общее отрицательное отношение к социальным верхам. В этом их интерес и ценность.

Сказанное объясняет ту роль, которую должны были играть в романе фон Лембке, Юлия Михайловна, Гаганов, отчасти Варвара Петровна Ставрогина и ряд мелких эпизодических фигур.

В образе Лембке Достоевский ополчается на правительственную администрацию — близорукую, не умеющую энергично бороться с «крамолой», а с другой стороны применяющую только методы голого администрирования, подавляющую все «живые национальные силы» своей бюрократической опекой.

Незадачливый губернатор в известном смысле полемически противопоставляется Достоевским щедринским градоначальникам из «Истории одного города». Щедрин едко высмеял стремление правителей города Глупова во всем искать «крамолу», в действительности несуществующую. В противоположность этому Достоевский пытается своим образом Лембке показать, что царские администраторы якобы не видят у самого своего носа революционных заговоров, не умеют бороться с коварными происками таких людей, как Петр Верховенский [74].

Но, как неопровержимо свидетельствуют Записные тетради к роману, образ Лембке должен был выполнять в романе и другую, не менее важную функцию: в нем нашли отражение славянофильские взгляды писателя относительно возникшего якобы со времени петровских реформ разрыва между органами государства и живыми силами страны. Лембке должен воплощать собой опеку государства над обществом, из-за которой русское общество (т. е. культурный слой) якобы не привыкло к самодеятельности, не накопило собственных идейных ценностей. Поэтому-то оно и не в состоянии, будто бы, дать надлежащего отпора домогательствам и покушениям «нигилистов». В записях к «Бесам» Достоевский посвящает много страниц рассуждениям о том, что не живи русское общество «под одной только административной опекой», оно «не так бы легкомысленно откликалось... как теперь на всякую дрянь глупых и развращенных бездушных мальчишек... Ничего не ценит из прожитой своей жизни это общество, и так хороша была жизнь ему под административной опекой!.. Голштинская опека — Голштинская немецкая опека... Весь верхний слой России кончили тем, что переродили в немцев» [75].

В свете этого становятся понятными мечты Лембке об усилении губернаторской власти, учиняемая им бессмысленная расправа над ни в чем не повинными шпигулинскими рабочими. Писатель лишает Лембке каких бы то ни было собственных взглядов, делает его безличным, механическим исполнителем велений правительства. Для раскрытия авторских замыслов важна «декларация», произносимая Лембке Верховенскому-сыну. В ней он заявляет, что «пусть правительство основывает там хоть республику... мы, губернаторы, поглотим республику; да что республику: все, что хотите, поглотим...». Относительно новых земских и судеб-

[74] Это отмечено С. Борщевским («Щедрин и Достоевский», стр. 226).

[75] Записные тетради, стр. 153, 154. Конечно не случайно, что горе-губернатор представлен немцем. В тетрадях к «Бесам» Достоевский резко осуждает роль немцев и немецкой администрации в русской жизни: «Их коалиция в России, один другого подсаживает. Заговор 150-летний. По особым обстоятельствам они всегда были наверху. Все бездарности служили в высших чинах с бараньим презрением к русским (напомним, что у Лембке — «бараньи глаза».— *Ф. Е.*). Они сосали всю силу России» и т. д. (Записные тетради, стр. 245).

ных учреждений (высоко ценимых Достоевским) ретивый губернатор обещает: «Все судя по взгляду правительства. Выйдет такой стих, что вдруг учреждения окажутся необходимыми, и они тотчас же у меня явятся налицо. Пройдет необходимость, и их никто у меня не отыщет» (VII, 259).

Критикуя мелочную бюрократическую опеку царских властей над всей русской жизнью, Достоевский договаривается до резкостей и сам начинает высказывать чуть ли не «крамольные» мысли. Так, в первоначальном (журнальном) тексте он утверждал (устами Петра Степановича), что вся царская администрация — это «сотни Лембков» («сотни этих Лембков сидят и все превосходно идет»); что правящая бюрократия — это единственное, «что в России есть натурального и достигнутого, во что переварили весь организм» [76]. Лишь в отдельном издании романа писатель, как бы спохватившись, смягчает и сокращает эту характеристику.

Какое содержание писатель вкладывал в образ Юлии Михайловны, видно из следующих записей к «Бесам»: «Лицо губернаторши. Губернаторша принадлежит к злокачественному разряду партии «Вести» [77]. Консерваторша, принцип крупного землевладения. Из тех именно консерваторов, которые не прочь связаться с нигилистами, чтоб произвести бурду. Нечаев сходится с губернаторшей и с ее идеями, губернаторша рада, что он ей поддакивает и пропускает ему нигилизм сознательно, а в другое из его нигилизма и сама верит» [78]. В свете этой надуманной, неправдоподобной концепции становятся понятными и отношения между Юлией Михайловной и Верховенским и некоторые ее реплики в романе (например, что «социализм слишком великая мысль»).

В записях о Варваре Петровне Ставрогиной тоже не раз отмечается существующая якобы внутренняя близость между «нигилизмом» и аристократией, «боярской партией». «Княгиня хочет доказать сыну, что Нечаев правду говорит. Полезно для крупных землевладельцев. Понятия феодального боярства и нигилизма так и выпрыгивают без всякой связи из ее головы...» [79]. «Некоторое время княгиня бредила о боярской партии и сошлась с Нечаевым, ибо нигилисты с боярами сходятся» [80]. Отсюда такие мало убедительные детали романа, как приобщение Варвары Петровны к некоторым «новым взглядам» под влиянием Верховенского, «рассуждения» ее об искусстве, пародирующие Чернышевского и Писарева, и т. д.

Напомним, что издававшаяся в 60-е годы Скарятиным «Весть», которая упоминается в приведенной выше записи, была органом поместной знати, недовольной отменой крепостного права и фрондировавшей против правительства. Газета занимала ультра-реакционные позиции и даже с «Московскими ведомостями» Каткова полемизировала справа. Она, в частности, защищала интересы польского и прибалтийского дворянства. Идея о мнимом союзе «ультра-левых» и «ультра-правых» настойчиво проводилась именно «Московскими ведомостями». Катков рядился в тогу своеобразного «демократа». Требуя проведения жесткой русификаторской политики на окраинах, он выступал с погромными статьями против польских землевладельцев и прибалтийских баронов и предлагал даже опираться на эксплуатируемых ими русских батраков и крестьян. «Московские ведомости» старательно «отмежевывались» от крайне реакционных дворянских групп, открыто оплакивавших свои дореформенные права, и упорно

[76] См. «Русский вестник» за июль 1871 г., стр. 89.

[77] Исправляем ошибку Е. Коншиной, прочитавшей это слово как «Вестн» и расшифровавшей его в комментариях как «Вестник Европы».

[78] Записные тетради, стр. 242—243.

[79] Там же, стр. 159.

[80] Там же, стр. 145.

твердили о мнимом союзе между «нигилистами» и «боярской партией». Так, например, в номере от 12 декабря 1869 г. орган Каткова писал о внутренней близости радикального журнала «Дело» и «Вести»: «Уже не раз было замечено согласие «новых людей» с петербургскими реакционерами, имеющими «Весть» своим органом. Этим совпадением обличается солидарность обеих партий относительно ближайших, собственно практических целей. Главная задача «людей новых», как свидетельствует «Дело», состоит в разрушении того, что сделано ныне действующим поколением. Та же вражда к реформам нынешнего времени отличает и наших белых» (стр. 2, столб. 4).

Однако ошибочно было бы считать, что Достоевский в данном случае просто «перепевал» в «Бесах» передовые статьи Каткова. Под пером Каткова демократическая фразеология и выпады против «белых» были не более как демагогическим приемом: сам Катков был идеологом оголтелой *дворянской* реакции. Напротив, Достоевский, считавший освобождение крестьян великим достижением, вкладывал в осуждение дворянской верхушки свой самый искренний, всегда присущий ему демократизм. В Записных тетрадях к роману представителям «боярской партии» ставится в вину «цинический нигилизм ко всему, что доселе считалось прекрасным и доблестным, т. е. ...их презрение к общему интересу, народу, отечеству и ко всему, что не касается прямо их — барских выгод» [81].

Для того чтобы правильно оценить многочисленные фигуры «бар» в «Бесах», следует учесть их преемственную связь с аналогичными образами других произведений Достоевского. Если оставить в стороне таких деклассированных, перешедших на положение разночинцев представителей привилегированного сословия, как Ихменев в «Униженных и оскорбленных», Раскольников и Разумихин в «Преступлении и наказании» и др., писатель почти всегда наделяет паразитическое поместное дворянство (особенно — верхние слои его) самыми отрицательными чертами. Вспомним Валковского в «Униженных и оскорбленных», Свидригайлова в «Преступлении и наказании», Тоцкого и Радомского в «Идиоте», а после «Бесов» — Сокольского и Бьоринга в «Подростке», Федора Павловича Карамазова в «Братьях Карамазовых». Под пером Достоевского «свидригайловщина» и «карамазовщина» — символ растленности и внутренней обреченности, одинаково значимый и в морально-психологическом и в социальном плане. Резкое осуждение всей господствующей верхушки — дворянской знати, правящей бюрократии — недвусмысленно звучит в гл. VI, VII четвертой части «Идиота».

Подлинное отношение автора к описываемому в «Бесах» иногда вуалируется из-за принятой манеры повествования: многое в романе преломлено сквозь обманчивую призму восприятия хроникера — недалекого «г-на Г-ва». Но и здесь отрицательная оценка социальных верхов дает себя знать в ряде образов.

Типичный представитель «боярской партии» в романе — Гаганов-сын. Достоевский язвительно подчеркивает его барскую дворянскую спесь, нежелание и неумение примириться с реформой 1861 года («вдруг почувствовал себя, с появлением манифеста, как бы лично обиженным» —VII, 234), полную оторванность от народной жизни («терпеть не мог русской истории, да и вообще весь русский обычай считал отчасти свинством» — VII, 234). Приятельские отношения Гаганова и Петра Верховенского — весьма многозначительная, с точки зрения авторских намерений, деталь.

При обрисовке Ставрогина — главной фигуры «Бесов» Достоевский не раз подчеркивает, что он «барич», «барчонок».

[81] Записные тетради, стр. 243.

«Очень молодой князек из Петербурга, автоматическая фигура, с осанкой государственного человека и в ужасно длинных воротничках» (VII, 369) — сниженно-комический персонаж даже в изображении повествователя, г-на Г-ва. «Милый, мягкий наш Иван Осипович, бывший наш губернатор», который «был несколько похож на бабу» и которому Ставрогин прикусил ухо,— фигура, как бы перешедшая в «Бесы» со страниц «Мертвых душ»,— вызывает у хроникера чуть ли не умиление. Но разве можно сомневаться в том, что это лишь сатирический прием, что сам Достоевский оценивает его совершенно иначе?

То же следует сказать и о ряде других эпизодических лиц — например, о важном генерале, по-барски, особенным образом растягивающем слова; о клубных старичках, восхищающихся Ставрогиным за то, что тот якобы не счел пощечину Шатова оскорблением, поскольку Шатов — бывший его дворовый. Г-н Г-в повествует обо всем этом с полным сочувствием. Но разве не очевидно, что это не голос самого Достоевского? Хроникер с большим пиететом толкует о «первейших людях» города, к которым относит «клуб», «почтенных сановников», «генералов на деревянных ногах», «строжайшее и неприступное наше дамское общество» (VII, 376). Но в самом содержании этого перечня и в самой фразеологии явственно сквозит скрытая усмешка Достоевского.

Итак, Достоевский в своем походе против «нигилизма» не стоит на дворянских позициях. Он не только не воспевает дворянских «добродетелей», но сочетает резкую х у л у по адресу о с в о б о д и т е л ь н о г о л а г е р я с едва завуалированными в ы п а д а м и п р о т и в г о с п о д с т в у ю щ е й в е р х у ш к и царской России — против царской администрации, дворянской знати.

Но мало того, что «отцы города» не привлекают к себе симпатий писателя. Пожалуй, еще важнее другое. В изображенной Достоевским социальной картине вообще не оказывается общественно-политических сил, с которыми он мог бы полностью солидаризоваться, связав с ними успешную борьбу против «антихристова воинства» и осуществление своих идеалов. Безоговорочно положительными персонажами в романе оказываются лишь носители экстатической, иррациональной веры (к этому вопросу мы еще вернемся). Даже мученик Шатов не удостаивается этого: он лишь хочет веровать, но — безуспешно, так как и он в известном смысле «барич». Устами того же Шатова Достоевский заявляет, что «слово обновления и воскресения» реализует «новое поколение», которое идет «прямо из сердца народного» (VII, 208—210). Но это — в представлении Достоевского, дело будущего, хотя и близкого, как он хочет думать.

Народ в романе показан лишь краешком, во второстепенных эпизодических сценах, как безликая масса: толпа на рыночной площади у поруганной иконы; шпигулинские рабочие у губернаторского дома [82]; толпа, приканчивающая Лизу. Но кто станет идейными пастырями этой толпы? кто откроет народу-богоносцу глаза на его великое историческое призвание (цель, которой и хотел больше всего послужить Достоевский своим романом)? В дальнейшем, в «Братьях Карамазовых», писатель дает косвенный ответ, указывая на теократическое социальное устройство, на общество, руководимое православной церковью (см. гл. V второй части). Но в «Бесах» никакого ответа на эти важнейшие для него вопросы Достоевский найти еще не может.

[82] Как мы подробно указываем в другом месте (см. комментарий к седьмому тому Собрания сочинений Достоевского, Гослитиздат, 1957), в «шпигулинской истории» получила отражение — хотя и крайне одностороннее, неполное — первая массовая стачка в России, стачка рабочих Невской бумагопрядильной мануфактуры в Петербурге в мае — июне 1870 г.

Весьма показательно, что писатель считает нужным резко и презрительно отграничить в романе свое «учение» даже от канонической славянофильской догмы («старая, дряхлая дребедень, перемолотая на всех московских славянофильских мельницах, или совершенно новое слово, последнее слово» — VII, 207—208); что среди карикатур романа он находит место и для не очень почтительного изображения самого Каткова, в журнале которого печатаются «Бесы»: редактор «Русского вестника», бывший и редактором «Московских ведомостей», без труда мог узнать себя в одном из персонажей «кадрили литературы» («пожилой господин, во фраке, но с тяжелою дубиной в руке... будто бы изображал собой не петербургское, но грозное издание: «Прихлопну — мокренько будет» — VII, 414).

Так замкнулся круг. Начав с ненавистных «нигилистов», Достоевский в конце концов подверг сатирическому осмеянию все сколько-нибудь влиятельные общественно-политические силы России конца 60-х годов. Он не пощадил в своем памфлете даже тех, кого можно было бы считать его идейными единомышленниками.

Все сказанное свидетельствует об идейном одиночестве писателя, отставшего от «ворон», но не приставшего и к «павам»; о том, что, даже неистовствуя против идей революции и социализма, Достоевский не превратился в слепого апологета существующего общественно-политического строя; больше же всего — о совершенном утопизме тех надежд и мечтаний, которые породили ожесточение «Бесов».

3

«Нравственность и вера — одно, нравственность вытекает из веры, потребность обожания есть неотъемлемое свойство человеческой природы... А чтобы было обожание, нужен бог. Атеизм именно исходит из мысли, что обожание не есть естественное свойство природы человеческой, и ожидает возрождения человека, оставленного лишь на самого себя. Он силится представить его нравственно, каким он будет свободный от веры. Но они ничего не представили... только уродство и пищеварительную философию. Нравственность же, предоставленная самой себе или науке, может извратиться до последней погани...» [83].

«Ни один народ еще не устраивался на началах науки и разума... Цель всего движения народного, во всяком народе и во всякий период его бытия, есть единственно лишь искание бога, бога своего, непременно собственного, и вера в него как в единого истинного... Никогда разум не в силах был определить зло и добро, или даже отделить зло от добра...» (VII, 206).

Художественная реализация этих положений должна была, по замыслу Достоевского, составить религиозно-философскую основу «Бесов»: роман-памфлет следовало углубить, возвести до уровня высокой трагедии; аргументы от политики и общественной жизни должны были восходить в конечном счете к доводам «основополагающим», «непререкаемым» — от самой сущности жизни и человека.

Поэтому главным лицом «Бесов» становится, заслоняя других персонажей, герой развертывающейся в них драмы-мистерии — Ставрогин: другие фигуры первого плана (Шатов, Кириллов и отчасти даже Петр Верховенский) делаются выразителями его исканий и метаний, как бы воплощая собой разные стороны его личности. К Ставрогину устремлены любовные мечты всех трех героинь произведения (Марии Лебядкиной, Лизы, Даши). Достоевский помечает в записных тетрадях: «NB — Всё заклю-

[83] Записные тетради, стр. 221—222.

чается в характере Ставрогина.— Ставрогин ВСЕ»[84]. «Все остальное движется около него как калейдоскоп... Безмерной высоты...»[85].

В сюжетно-композиционной структуре «Бесов» нетрудно выделить две хотя и тесно связанные между собой, часто перекрещивающиеся, но все же различные и по существу разнородные линии: линию Петра Верховенского (к ней относится цепь эпизодов о «нигилистическом» заговоре) и линию Николая Ставрогина (в нее входит и история трех его романов — с Хромоножкой, Лизой и Дашей). Если участники первой сюжетной линии, персонажи памфлета, большей частью представляют собой фигуры гротескно-сатирические (напомним слова Достоевского, что и Петр Верховенский «наполовину выходит» у него «лицом комическим»), то действующие лица трагедии показаны в совершенно ином, драматическом плане: не случайно почти все они гибнут в финале. Памфлет и трагедию сюжетно сплачивает в одно целое принадлежность Ставрогина (и Кириллова: он играет важнейшую роль в религиозной драме «Бесов») к подпольной революционной организации; но эта причастность, нарочито облеченная в обоих случаях в неясные, неопределенные формы — нечто второстепенное и для Ставрогина и для Кириллова: внутренняя сущность их раскрывается до конца не в перипетиях нигилистического заговора, а в сфере более глубокой, по Достоевскому,— религиозно-нравственной.

История Николая Ставрогина, неслучайно облеченная от начала до конца покровом таинственности, есть мистерия гибели великого грешника, не сумевшего приобщиться к «благодати веры». «Барич», «изломанный барчук» Ставрогин, с детства оторванный от народа и его верований, имевший воспитателем безбожника Степана Трофимовича,— человек без всяких нравственных устоев, для которого добро и зло имеют одинаковую притягательную силу («Я все так же, как и всегда прежде, могу пожелать сделать доброе дело и ощущаю от того удовольствие; рядом желаю и злого и тоже чувствую удовольствие» — VII, 549). «Вы в обоих полюсах ...нашли совпадение красоты, одинаковость наслаждения»,— говорит ему Шатов (VII, 209). Порок манит его неудержимо. В великосветских гостиных и в столичных трущобах он платит тяжелую дань низким страстям, звериным инстинктам. Но в душе его противоречиво уживаются с этим и высокие чувства, благородные стремления («Испорченная природа барчука и великий ум и великие порывы сердца»[86]). Трагическая расколотость, безысходные душевные борения — его удел.

Среди загадочных героев Достоевского Ставрогин — лицо, пожалуй, наиболее мрачное, «демоническое». Величайшее самообладание, замечательная сила интеллекта, внешняя обаятельность, умение «покорять» людей (особенно женщин) сочетаются в нем с полной внутренней опустошенностью — холодом души, которая ни к чему не способна надолго прилепиться, ничего не в состоянии по-настоящему полюбить.

Предшественником Ставрогина можно в известном смысле считать Свидригайлова. Но, по сравнению с персонажем «Преступления и наказания», «князь» — образ гораздо более сложный и значительный, раскрытый глубже и драматичнее. Характернейшая особенность Свидригайлова — атрофия нравственного сознания. Он, как сказано в Записных тетрадях к «Преступлению и наказанию»,— «тигр», вообще не знает различия между добром и злом. Какая бы то ни было моральная рефлексия ему неведома, и добрые дела, совершаемые им в конце романа, проникнуты тем же циническим безразличием к окружающему, что и его насилия и злодейства.

[84] Записные тетради, стр. 61.
[85] Там же, стр. 244.
[86] Там же, стр. 294.

Поэтому Свидригайлов может быть даже «добродушным», «уживчивым», «складным», пока в нем не проснулся зверь. Совсем не то Ставрогин. Он строго оценивает свои поступки на весах морали, но низкие страсти и благородные порывы как бы уравновешены в его душе. Ставрогин с повышенной остротой ощущает рубеж между добром и злом, но именно поэтому переход через этот рубеж, «попирание заветных святынь» доставляет ему болезненное наслаждение. Отсюда и его «необыкновенная способность к преступлению», о которой говорит Петр Верховенский. Ставрогину присуща не только страсть мучить других, как Свидригайлову, но и страсть к самомучительству, «страсть к угрызениям совести» (выражение Шатова).

С другой стороны, Ставрогин, в отличие от Свидригайлова,— носитель сложных мировоззренческих концепций. Идеологическим отражением внутренней раздвоенности Ставрогина становится его проповедь самых противоречивых, взаимно исключающих друг друга учений: атеизма — Кириллову, православия — Шатову. И Шатов и Кириллов — как бы эманации его души, все в себе вмещающей и именно потому бессильной и бесплодной. «Исчадьем» ее в ином плане представлен и Петр Верховенский (названный «червяком», «обезьяной» Ставрогина): стихия тотального разрушения, которую тот собой воплощает, ей глубоко сродни. Моральная и идейная амбивалентность Ставрогина и делает его настоящим «чудовищем», главным «бесом» романа.

Величайшее падение Ставрогина — насилие над Матрешей. Но после этого отвратительного злодеяния в душе его начинается «восстание на зло»: он решается на подвиг самоисправления — хочет «казнить себя перед целым миром заслуженным позором», всенародно покаявшись в своем преступлении; стремится подавить свою страсть к Лизе. («В нем боролись две идеи: 1) Лиза — овладеть ею — идея жестокая и хищная. 2) Подвиг, восстание на зло, великодушная идея победить...» [87]). Но подлинное внутреннее просветление и преображение оказываются недоступными для его холодной и бессильной души. Во время исповеди у Тихона попытка самоочищения неожиданно обращается в вызов окружающим, покаяние — в своеобразную браваду: рядом со стыдом за себя и самоуничижением в душе Ставрогина по-прежнему живет гордыня и стремление к самоутверждению, он боится показаться смешным и уже заранее относится к своим будущим судьям со злобой и презрением. Неудача исповеди предрешает все дальнейшие падения Ставрогина (он не предотвращает готовящегося убийства Лебядкиной, хотя знает о нем; он дает волю своей страсти к Лизе, хотя понимает, что не любит ее) и самоубийство его в финале. Не случайно, что обстановка этого самоубийства повторяет ту, при которой покончила с собой загубленная им Матреша: так вершится «высший суд» над великим грешником.

Почему же Достоевский закрыл своему герою путь к внутреннему просветлению и очищению, несмотря на стремление его к «подвигу», несмотря на «великодушную идею победить»? Только потому, что Ставрогин не носит бога в душе и его «добродетельное хотение» проистекает от совести и разума, а не от веры. С полной отчетливостью это зафиксировано в следующей записи: «Обновление и воскрешение — для него заперто единственно потому, что он оторван от почвы, следственно не верует и не признает народной нравственности. Подвиги веры, например, для него — ложь. Отвлеченное же понятие об общечеловеческой гуманной совести — на деле не состоятельно. Это выставить» [88].

---

[87] Записные тетради, стр. 247.
[88] Там же.

Достойным ответом на эту краеугольную идею «Бесов», настойчиво проводимую Достоевским и в позднейших произведениях, могут служить следующие слова А. Луначарского (ближайшим образом относящиеся к «Братьям Карамазовым»): «Достоевский гениально формулировал «атеистическую критику» (имеется в виду «бунт» Ивана Карамазова.— *Ф. Е.*), но отшатнулся от соответственной этики, не веруя в человека... Мы говорим не о вере-религии, а о доверии к силам и социальному инстинкту людей... Вот где беспросветный эгоизм: если «я» есть нечто преходящее, если после смерти нет ни награды, ни кары, то остается быть злодеем!.. Было бы неприлично доказывать в XX веке, что возможен самый благородный идеализм помимо веры в бессмертие» [89].

В Записных тетрадях к «Бесам», где Достоевский зачастую высказывает свои самые сокровенные мысли, есть много иллюстраций к этой оценке Луначарского. На одной из страниц мы читаем, например: «В вере для человека необходимость. Если я не совершенен, гадок и зол, то я знаю, что есть другой идеал мой, который прекрасен, свят и блажен. Если во мне хоть на одну искру величия и великодушия, то уже одна эта идея отрадна мне. Из образа того, кому поклоняюсь, почерпаю и дух его, а стало быть, и все нравственное бытие мое... А потому непременно надо поклониться» [90]. В другом месте писатель помечает: «Человек не в силах спасти себя, а спасен откровением и потом Христом» [91].

Л. Гроссман выдвинул в 1923 г. заманчивую гипотезу, что прототипом (или одним из прототипов) для Ставрогина послужил М. Бакунин. В подтверждение ее исследователь представил разнообразный материал, намечающий ряд черт сходства — биографических, психологических, портретных и т. д.— между вождем международного анархизма и центральным персонажем «Бесов» [92].

Особое значение Л. Гроссман придавал тому факту (убедительно им аргументированному), что, присутствуя в сентябре 1867 г. на одном из заседаний конгресса «Лиги мира и свободы» в Женеве, Достоевский сам слышал выступление Бакунина. «В этот день Достоевский задумал своего Ставрогина» [93],— утверждал исследователь. Указывая, что важнейшим материалом для писателя при создании «Бесов» послужили отчеты процесса нечаевцев (1871), Л. Гроссман справедливо отмечал видную роль, которую имя и деятельность Бакунина играли на суде (да и в высказываниях газет о «нечаевском деле» до процесса).

Большинство исследователей Достоевского все же не согласилось с доводами Л. Гроссмана, и его интересная догадка, вызвавшая оживленные споры, так и осталась дискуссионной.

То понимание романа, его содержания, композиции, генезиса, которое развивается в настоящей статье, исключает для нас возможность присоединения к рассматриваемой гипотезе. Ставрогин — фигура не столько политического, сколько этико-философского плана. Среди многих других возможных возражений Л. Гроссману решающим, с нашей точки зрения, является следующее. Записные тетради к «Бесам», во всех деталях раскрывающие процесс работы Достоевского над образом Ставрогина (претерпевшим большую и сложную эволюцию), ничем не подтверждают дан-

[89] А. Луначарский. Русский Фауст.— «Этюды критические и полемические», 1905, стр. 185.

[90] Записные тетради, стр. 222.

[91] Там же, стр. 211.

[92] См. его статьи: «Бакунин и Достоевский» («Печать и революция», 1923, IV); «Бакунин в «Бесах» («Печать и революция», 1924, IV); «Достоевский в работе над Бакуниным» («Каторга и ссылка», 1925, III).

[93] См. книгу «Спор о Бакунине и Достоевском» (Л., 1926, стр. 9).

ного предположения, свидетельствуя лишь о тесной связи Ставрогина с фигурой великого грешника из «Жития». Многократно называя в Записных тетрадях прототипы своих персонажей (вплоть до второстепенных), писатель вовсе не упоминает в них Бакунина (одно-единственное случайное упоминание на стр. 158 не имеет отношения к Ставрогину). Ставрогин появился в «Бесах» не с трибуны женевского конгресса «Лиги мира и свободы», а — как неоднократно указывалось уже (например, В. Комаровичем) — из творческих наметок Достоевского к «Атеизму» и «Житию великого грешника».

Шатов (его сюжетная роль также служит одной из скреп памфлета и трагедии) выступает в романе глашатаем авторских идей о православии, русском народе как народе-богоносце и т. д. Он ни в чем не повинная жертва «бесов» от революции, его окружает ореол мученичества, он «лицо трагическое и высокохристианское» [94]. И все же ошибочно было бы считать его безоговорочно положительным героем, который противопоставляется Ставрогину. Как о том косвенно свидетельствует уже его имя «со значением», Шатов только страстно хочет веровать, но «благодать подлинной веры» не нисходит на него («Я... я буду веровать в бога...» — VII, 208). В Записных тетрадях к роману мы читаем: «Шатов еще только около замка запертой двери ходит...» [95], «шатость, как говорит Шатов... неопределенность, сумбур, слабость убеждения и веры» [96]. В образе Шатова, из революционера, ставшего проповедником православия [97], Достоевский хотел, очевидно, показать колебания и шатания молодого поколения. Почему же и Шатов оказывается только «званным», но не «избранным»? Шатов хоть и сын крепостного лакея, но, по мысли Достоевского, тоже своеобразный «барич» (так он и называет себя в романе, под этой кличкой он иногда фигурирует и в Записных тетрадях к «Бесам»): Шатов порвал с традиционным народным мировоззрением и превратился в интеллигента; его искания веры — это потуги разума, а они якобы по самой природе своей бесплодны.

Горячая безыскусственная вера, идущая от самого сердца, не опосредствованная разумом и потому чуждая колебаний и сомнений, оказывается достоянием простого человека из народа — Марии Лебядкиной. По Достоевскому, она — воплощение внутренней гармонии и совершенства. Именно ее, полубезумную, писатель возносит почти над всеми персонажами романа. Лебядкина — юродивая, но именно поэтому непосредственное мистическое «слияние» с миром и с богом — сужденная ей стихия (вспомним целование земли, о котором рассказывается в IV подглавке гл. 4 первой части). Ей даровано высшее, любовно-радостное восприятие жизни. Она почти лишена рассудка и недостаточно ориентируется в окружающем; но зато, утверждает Достоевский, она наделена способностью сверхразумного прозрения в сущность людей и явлений — «ясновидением» (вспомним III подглавку гл. 2 второй части, где Лебядкина разгадывает кровавый умысел Ставрогина — бессознательное, скрываемое им даже от самого себя, желание прикончить ее).

В образе Марии Лебядкиной Достоевский хотел дать позитивное воплощение своих мистико-идеалистических концепций о человеке и разных сторонах его натуры. Образ этот находится в преемственной связи с не-

[94] Записные тетради, стр. 158.
[95] Там же, стр. 203.
[96] Там же, стр. 315.
[97] Этим Шатов, как уже не раз отмечалось, очень отличается от слушателя Петровской академии И. Иванова, убитого нечаевцами: в романе говорится о перемене Шатовым своих убеждений, Иванов же был убит не за отказ от прежних взглядов, а за сопротивление, оказанное им действиям и планам Нечаева.

которыми другими, смежными. Это — Лизавета и первая невеста Раскольникова в «Преступлении и наказании», Мари в «Идиоте», а позднее — мать Алеши в «Братьях Карамазовых».

В одном ряду с Хромоножкой стоят в «Бесах» прочие носители бездумной, экстатической веры: блаженный Семен Яковлевич[98] и старец Тихон. Внутреннее родство всех этих действующих лиц бросается в глаза. Семен Яковлевич — юродивый и пророк, «читающий в душах» окружающих, проникающий в прошлое и будущее. О Тихоне в романе говорится: «чуть ли не сумасшедший»; «какие-то нервные судороги»; «может быть юродство» (VII, 556).

В более прозаическом плане — сюжетно-психологическом и бытовом — выразителями дорогих для писателя «христианских начал» выступают Даша и Маврикий Николаевич. Это типичные «кроткие» Достоевского — фигуры довольно бледные и бесцветные. Проявляя высокое самоотвержение, они готовы целиком пожертвовать собой ради любимого (Даша) или любимой (Маврикий Николаевич).

Третий (вслед за Ставрогиным и Хромоножкой) важнейший персонаж религиозно-философской драмы, разыгрывающейся в «Бесах»,— Кириллов.

В романе приводится многозначительная сентенция из Апокалипсиса: «Знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч: о если б ты был холоден или горяч. Но поелику ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст моих...» (VII, 531). Сентенция обращена к Ставрогину, имеет в виду его судьбу: именно он «тепл»; «горяча» Лебядкина; «холоден» же Кириллов, являющийся, по замыслу Достоевского, воплощением атеизма в его самом «чистом» виде. «Мертвенность» атеизма, его «несовместимость» с живой жизнью, его величайшую внутреннюю «противоречивость» и должен демонстрировать этот сложный образ.

Отвергая бога и считая себя обязанным «показать непокорность и новую страшную свободу» (VII, 505), Кириллов приходит к выводу, что «высшим пунктом» его «своеволия» может быть только самоубийство — добровольный, ничем не вынуждаемый уход из жизни, которая «дается теперь за боль и страх» («Я не понимаю, как мог до сих пор атеист знать, что нет бога, и не убить себя тотчас же?»— VII, 505). Таким образом, из отрицания бога с логической неизбежностью вытекает якобы отказ от жизни: «Всякий, кто хочет главной свободы, тот должен сметь убить себя» (VII, 96). Вот к каким поразительным результатам приводит логика «чистой мысли», замкнувшейся в самой себе, внушает читателю Достоевский.

Опровержением выводов самоубийцы «от атеизма» должны, очевидно, служить простые слова хроникера г-на Г-ва: «Человек смерти боится, потому что жизнь любит... так природа велела» (VII, 96). Кириллов, оказывается, и сам любит жизнь во всех ее проявлениях. По авторскому замыслу это должно свидетельствовать о глубокой внутренней противоречивости его устремлений. Кириллов счастлив, пока отдается своим непосредственным ощущениям и эмоциям («...Лист хорош... Всё хорошо, всё. Всем тем хорошо, кто знает, что всё хорошо»— VII, 195). И только маниакальная идея нашептывает ему, что «законы планеты ложь и диаволов водевиль» (VII, 504). Поэтому и самоубийство Кириллова в изображении Достоевского — трагическое заблуждение, болезненная конвульсия души и тела. Вплоть до последней минуты Кириллов судорожно цепляется за жизнь, не решаясь спустить курок.

[98] Как уже указывалось (см., например, комментарий Е. Коншиной к «Записным тетрадям» — стр. 409), прототипом для Семена Яковлевича послужил известный московский юродивый и лжепророк Иван Яковлевич Корейша (1780—1861).

Однако самым существенным тут является то, что в образе «совершеннейшего атеиста» отразились противоречия самого Достоевского. В богоборчество Кириллова (обрисованного с явной авторской симпатией) писатель несомненно вложил много своего, личного, идущего от его собственных сомнений в благостности творца и его творения. Недаром в сентенциях Кириллова так решительно осуждается весь миропорядок («Жизнь есть боль, жизнь есть страх, и человек несчастен. Теперь все боль и страх... Жизнь дается теперь за боль и страх, и тут весь обман. Теперь человек еще не тот человек. Будет новый человек, счастливый и гордый... Кто победит боль и страх, тот сам бог будет. А тот бог не будет...» — VII, 96). Тирады Кириллова о несовершенстве мира кое-чем предваряют собой «бунт» Ивана в «Братьях Карамазовых» — одну из самых высоких идейных вершин творчества Достоевского.

Своеобразный колорит романа-мистерии, повествующего о «бесовщине» не в переносном только, но и в «прямом» смысле слова — о таинственной борьбе «божеского» и «дьявольского» начала на земле, накладывает отпечаток и на главного персонажа памфлета. Петр Верховенский — нечто бо́льшее, чем бесчестный интриган и злодей. Авторские намерения Достоевского простирались дальше. Он изобразил этого юркого, вьющегося вьюном человечка, непостижимым образом всех обманывающего, всех использующего в своих низких целях, фигурой не только земного, но и «потустороннего» плана. В главе «Иван-царевич» внезапно раскрывается его потаенная сущность. Мелкий проходимец и негодяй оказывается бесноватым, заряженным «нездешней» силой — прямым «исчадием ада». Исступленные мечты о смуте и пожарах, об уничтожении всего существующего уклада русской жизни «выдают» его как злобного «беса» всеобщего разрушения.

Назначением всей мистики романа было, конечно, возвеличить православие и православную Русь, утвердить святость, незыблемость «устоев». Но в устремлениях самого Достоевского не было ничего незыблемого. И в религиозно-философской драме «Бесов» в полной мере сказались присущие ему внутренние противоречия. Писателю были близки и богоборческие инвективы Кириллова, и бесплодные порывы к вере Шатова, и трагические метания между добром и злом «великого грешника» Ставрогина.

Как далеко все это от елейной тишины православия, от «тихой, спокойной радости», осеняющей в романе лик божьей избранницы Марии Лебядкиной!

4

Вплоть до революции 1917 года «Бесы» оставались на вооружении у самых реакционных кругов, безоговорочно поддерживавших старый строй. Выступив с протестом против инсценировки романа Художественным театром («О карамазовщине», «Еще о карамазовщине»), Горький — в доказательство того, что эта постановка играет на руку силам реакции — привел выдержки из статьи рептильного «Гражданина», поднявшего на щит и постановку и самый роман. Автор этой статьи разглагольствовал: «Все сцены — сплошное развенчивание деятелей революции. ...Как все это современно! И как все это поучительно! Недаром Максим Горький так энергично кричал против этой постановки Художественного театра... Пусть наша молодежь, которая жаждет подвигов, которая, будучи очень отзывчивой на горе и несчастье ближних, бросается в революционные кружки и... отдает работе в них все свои силы, в надежде изменить существующий строй... пусть эта молодежь, которая видит в своих руково-

дителях богов и на них молится, пусть она пойдет на представление московского Художественного театра посмотреть «Бесы» и перечтет потом дома это бессмертное произведение русского гения... Как все это назидательно, и как жаль, что у нашей чуткой молодежи роман «Бесы» Достоевского не является настольной книгой...» [99].

По своей идейной направленности «Бесы» принадлежат к группе так называемых «антинигилистических романов», довольно широко расплодившихся в 60—80-е годы («Взбаламученное море» Писемского, «Некуда» и «На ножах» Лескова, «Марево» Клюшникова, «Поветрие» Авенариуса, «Панургово стадо» и «Две силы» В. Крестовского, ряд пухлых книг Маркевича, Авсеенко и т. д.). Главная черта всей этой беллетристики заключалась в стремлении всеми средствами «разоблачить» и «покарать» «зловредных» революционеров, клеветнически изображаемых негодяями или дурачками, далекими от народа и его чаяний.

Почти одновременно с «Бесами» в том же «Русском вестнике» печатался получивший печальную известность роман «На ножах» (1870—1871 гг.), с которым произведение Достоевского кое-чем соприкасается. Достоевский «соперничает с Лесковым в «Бесах»»,— утверждал Ткачев в статье «Больные люди» [100]. Фельетонист «Дела» не только ставил роман Достоевского на одну доску с романом Лескова, но даже заявлял иронически, что «в сущности «Бесы» и «На ножах» есть одно цельное произведение, хотя и писанное разными авторами, но авторами, сросшимися и слившимися нераздельно в оркестре г. Каткова» [101].

Петра Верховенского, на первый взгляд, смело можно причислить к таким монстрам, как авантюрист, хищник, «проповедник дарвинизма» Горданов («На ножах») или шантажист, доносчик и развратник Полояров из «Панургова стада», появившегося годом раньше (1869) на страницах все того же катковского журнала. Вместе с тем все они в известном смысле — родные братья «нигилистических злодеев» более ранней формации, таких, как Басардин из «Взбаламученного моря», Белоярцев из «Некуда» и т. д.

Дилогия Крестовского и второй роман Лескова, с которыми по времени (конец 60-х — начало 70-х годов) соседствуют «Бесы», знаменуют собой некий новый «этап» в развитии противореволюционной беллетристики — «заострение» ее. В антинигилистических романах начала и середины 60-х годов («Взбаламученное море», «Некуда», «Марево» и др.) «нигилизм» и его носители еще не трактуются как реальная политическая опасность для самого существования старого общественного строя. По мнению Писемского, движение 60-х годов не имеет якобы никакого «смысла», это — не более, чем очередная мода, «обезьянство», «взбаламученное море». Лесков в «Некуда» заявляет, что время «новых людей» в России уже миновало: они теперь лишь «воюют с ветряными мельницами», «злят понапрасну людей». С точки зрения Клюшникова, цели и стремления революционеров — не более как мираж, «марево».

В связи с этим и критика «нигилизма» ведется главным образом в морально-психологическом плане. Вскрываются причины появления новейших «тлетворных», «безнравственных» взглядов. Анализируются переживания и душевные состояния «нигилистов». Наряду с отпетыми негодя-

---

[99] «Гражданин», 1914, № 19, стр. 9 (статья «Современная действительность и Ф. М. Достоевский», подписанная «Независимый»).

[100] «Дело», 1873, № 3, стр. 155.

[101] «Дело», 1871, № 11, стр. 58 (фельетон «Невинные заметки», подписанный L'homme qui rit).

ями рисуются и невинные жертвы заблуждений, неудачно сложившихся обстоятельств, причем именно честно заблуждающиеся оказываются часто в центре повествования; их внутренний «крах», душевное «банкротство» и должны служить главным доказательством несостоятельности исповедуемых ими идей. Такой смысл имеет история Лизы Бахаревой в «Некуда», история Инны Горобец в «Мареве». Рядом с ними следует поставить и историю Раскольникова в той «антинигилистической» трактовке, которую хотел ей придать Достоевский.

Несколько иной характер носит антинигилистическое чтиво конца 60-х — начала 70-х годов. Ряд революционных попыток на протяжении истекшего десятилетия, покушение Каракозова на Александра II, раскрытие революционных организаций и кружков («ишутинцы» и др.), «нечаевская история» заставили несколько иначе оценить приверженцев революционных взглядов. Для представителей охранительной беллетристики они теперь прежде всего прямые посягатели на устои самодержавного строя, опаснейшие «потрясатели основ». Речь идет уже не о показе идейных исканий и психологии революционера, а в первую очередь — об изображении «нигилизма» в действии, «нигилизма» как фактора общественно-политической борьбы. На авансцене теперь — гнусные «крамольники» «за работой», совершаемые ими несусветные злодейства, «вопиющие к небу» преступления. Самая низкопробная уголовщина, мелодраматические ужасы, фантастические похождения различных «исчадий ада» заполняют собой и «На ножах» Лескова и дилогию «Кровавый пуф» В. Крестовского.

И для Достоевского «Бесы» знаменуют более острую фазу борьбы с революционной идеологией. Они примерно так же соотносятся с «Преступлением и наказанием», как «На ножах» Лескова с его «Некуда». В центре романа тоже монстр — Петр Верховенский и совершенное им злодейское преступление политического характера.

И все же нельзя не видеть, сколь многим отличаются «Бесы» не только от смежных с ними «Кровавого пуфа» и «На ножах», но и от убогих штампов «антинигилистического романа» вообще. Это отличие сразу же отметили прогрессивные органы 70-х годов (исключение, как мы видели, составило «Дело»), в общем резко отрицательно оценившие роман Достоевского.

Н. Михайловский указывал в уже цитированной статье «Отечественных записок», что Достоевским лишь «шаблонные образы, играющие в романе последнюю роль ... взяты на прокат у гг. Стебницких и Клюшниковых» (имеются в виду фигуры «мелких бесов».— *Ф. Е.*). Такие же персонажи, как Ставрогин, Шатов, Петр Верховенский, Кириллов, составляют, по мнению критика, «исключительную собственность г-на Достоевского» в русской литературе [102].

Либеральные «С.-Петербургские ведомости» писали (№ от 13 января 1873 г.): «Несмотря на все недостатки и дикость «Бесов» в целом, несмотря на предосудительность многих «идей» автора, обнаруживающихся в ходячих куколках романа... произведение г-на Достоевского должно быть причислено к категории тех, которые являются продуктами творчества и мысли, а не беллетристического шарлатанства, подобного шарлатанству современных беллетристических дел мастеров, вроде гг. Стебницкого, Авсеенко, Маркевича и проч. Беллетристических дел мастера, сочиняя свои произведения, обнаруживают в них одни только голые тенденции, большей частью или глупые, или говорящие о моральной пошлости мастеров. Некоторые тенденции г. Достоевского вызывают точно такое же неодобре-

[102] «Отечественные записки», 1873, № 2, стр. 317.

ние, хотя, по-видимому, они — плод искреннего убеждения, а не низкопоклонства перед грубыми и плотоядными инстинктами толпы, как у беллетристических дел мастеров. Но, кроме голых тенденций и идеек, в романе Достоевского есть и настоящее творчество; оно-то и придает серьезное значение его роману...».

По самым своим охранительным заданиям «антинигилистический роман» был романом утверждающим, «оптимистическим» (к числу немногих исключений относится «Взбаламученное море»), проводящим определенные классовые тенденции. В нем не только неукоснительно каралось зло в лице «злодеев революционеров», «деятелей польской интриги» и т. д. (их происки постигала позорная неудача), но и шумно торжествовало добро, воплощенное в фигурах благонамеренных, мужественных, наделенных всеми добродетелями спасителей «престола и отечества». В качестве таковых выступали обычно представители разных слоев дворянства — от скромного служащего дворянина Русанова («Марево»), «землевладельца средней руки» Хвалынцева («Кровавый пуф»), земского деятеля по крестьянским делам Подозерова («На ножах») до блестящего аристократа генерала Троекурова (трилогия Маркевича: «Четверть века назад» — 1878 г.; «Перелом» — 1880 г.; «Бездна» — 1883 г.). Авторы не жалели при этом красок для восхваления не только личных качеств героя, но и его социального поведения, его «подлинной» любви к народу, «понимания» народных нужд и т. д. Апология дворянских верхов как главной силы и опоры России открыто и настойчиво проводилась в трилогии Маркевича и в некоторых романах Авсеенко. Доблестный защитник нравственности, властей предержащих и всех «священных устоев», Троекуров — не только рыцарь долга, но и глашатай государственной мудрости, радетель о народных интересах, а в довершение всего — и неотразимый покоритель женских сердец.

Пресмыкательство Авсеенко перед людьми «высшего света» вызвало язвительную отповедь Достоевского на страницах «Дневника писателя» (апрель 1876 г.): «г. Авсеенко изображает собою, как писатель, деятеля, потерявшегося на обожании высшего света. Короче, он пал ниц и обожает перчатки, кареты, духи, помаду, шелковые платья... и, наконец, лакеев, встречающих барыню, когда она возвращается из итальянской оперы. Он пишет об этом беспрерывно, благоговейно, молебно и молитвенно, одним словом, совершает как будто какое-то даже богослужение» (XI, 251).

Эти важные особенности антинигилистического чтива не находят себе никакого соответствия в «Бесах», где нет торжествующих «сил добра» и финал столь трагичен, где пороки и смешные стороны «барства» прямо и резко критикуются в образах Ставрогина и его матери, Кармазинова, Степана Трофимовича («дворянин-приживальщик»), Гаганова, Юлии Михайловны Лембке и более завуалированно высмеиваются в ряде эпизодических фигур.

Очень важна и другая, чисто художественная сторона вопроса. Ходульность, нежизненность действующих лиц, аляповатость красок, немотивированность, фантастичность поступков и происшествий, идейно-эстетическое убожество авторов выводят всю эту беллетристическую продукцию (исключение тут могут составить лишь некоторые страницы «Взбаламученного моря» и «Некуда») вообще за пределы художественной литературы. Всего этого, конечно, никак нельзя сказать о «Бесах».

В письме к А. Майкову от 18/30 января 1871 г. Достоевский, напряженно работавший в это время над своим романом, высказывается о параллельно печатавшемся в «Русском вестнике» романе Лескова «На но-

жах». Положительно оценив некоторые второстепенные образы (нигилистки Ванскок, отца Евангела), он пишет о романе в целом: «Много вранья, много черт знает чего, точно на луне происходит. Нигилисты искажены до бездельничества» [103].

И в «Бесах» революционеры «искажены до бездельничества». Но никто не сочтет, что изображаемое Достоевским «точно на луне происходит». Совершенно извращая существо исторических событий и лиц, грубо нарушая историческую правду, писатель, как правило, не погрешал против требований психологического правдоподобия. Если оставить в стороне отдельные карикатурные преувеличения, центральные образы романа представляют собой внутренне цельные характеры, все черты и поступки которых мотивированы, хотя характеры эти вовсе не выражают того, что хотел посредством них выразить Достоевский. То обстоятельство, что содержание «Бесов» ни в коей мере не отображает русское революционное движение и даже нечаевскую «Народную расправу» представляет в совершенно искаженном виде, еще не дает права для вывода, что в романе вообще нет никаких ценных обобщений. Как мы постараемся далее показать, некоторые персонажи «Бесов» связаны нитями преемственности с центральными типами русской классической литературы.

Мы уже не раз отмечали: важным стимулом к созданию «Бесов» послужило отталкивание Достоевского от буржуазной культуры. Уже одно это должно было оплодотворить роман какими-то правдивыми жизненными наблюдениями и образами. И в «Бесах» писатель, как мы видели, остается принципиальным врагом и язвительным критиком привилегированной верхушки русского общества. В связи со всем этим великое реалистическое дарование Достоевского, его уменье видеть, обобщать, типизировать социальную действительность не могли совершенно изменить ему и в тенденциознейшем из его созданий.

Писатель намеренно не ввел в роман социальную тему, составлявшую главную его силу. Среди персонажей романа нет «бедных людей» — «униженных и оскорбленных» порядками и нравами собственнического строя. Критика антагонистического общества, в которую Достоевский в других своих произведениях вписал столько ярких страниц, не входила в творческие задания «Бесов». И все же она проникала в роман, пусть с «заднего крыльца», пусть в преображенном до неузнаваемости, мистифицированном виде. Социальную действительность собственнического мира косвенно отразили и «Бесы», но не как идейно-художественное целое, а в отдельных своих образах и фрагментах, взятых обособленно от историко-политической обстановки, к которой их приурочил писатель.

По самым свойствам своего дарования Достоевский был особенно чуток к явлениям распада и гниения в окружавшем его собственническом обществе. Эти-то явления — утрата моральных критериев, предельный эгоизм и карьеризм, атмосфера обмана, шантажа, насилий над человеческой личностью и свободой — в неизмеримо большей степени, чем дух нечаевского тайного общества,— и послужили подлинной стихией «Бесов»; они-то и составили реальную основу поведения отрицательных персонажей романа, хотя те и призваны играть роль «бесов от революции».

Такие, как Толкаченко, Лямшин, Липутин, Лебядкин, были исключениями среди русских революционеров. Но все они, со своими мелкими помыслами и чувствами, низменными страстями,— типичные социальные отщепенцы, порождаемые антагонистическим строем.

---

[103] Письма, II, стр. 320.

Петр Верховенский, конечно, ничем не напоминает тип русского революционера 60—70-х годов. Субъективно, с точки зрения авторских намерений, этот образ — злобная хула на освободительное движение. Но на «монстров» из «антинигилистической» беллетристики он походит только внешне — по той идейной функции, которую он призван играть в романе: в отличие от Гордановых, Кишенских, Полояровых и им подобных это — не человекоподобный манекен, а яркое, живое лицо. Объективно это — великолепно выписанная (если оставить в стороне кое-какие преувеличения) фигура политического карьериста и проходимца, подвизающегося в буржуазно-дворянском обществе. Недаром она находит себе ряд аналогий в политической жизни капиталистических стран в XX столетии.

В следующем романе «Подросток» Достоевский сам продемонстрировал, сколь характерна морально-психологическая «бесовщина» именно для буржуазно-дворянского общества, особенно в критические, переломные моменты его развития. В. Ермилов резонно замечает: «Сопоставление «Бесов» с «Подростком» особенно убеждает нас в том, что за всей мистификацией у Достоевского всегда скрывается одна социальная реальность: ужас перед капитализмом и порождаемыми капиталистическим обществом аморализмом, враждебной человеку нивелировкой личностей, вытекающей из власти денег... Желая поразить тех, кого он считает политическими «нигилистами», Достоевский на деле побивает буржуазных *моральных нигилистов*, отщепенцев, врагов человечества» [104].

Достоевский сумел в своих произведениях с громадной силой изобразить внутренние противоречия человека антагонистического строя, его расщепленную дисгармоническую психику, его порывания ввысь и эгоцентрические, хищные страсти. Это удалось ему и в «Бесах». Примером может служить образ Ставрогина. Как мы видели, Достоевский поставил его на службу своей религиозно-философской концепции. Но главные, ведущие черты Ставрогина как литературного типа вовсе не требуют религиозного, реакционно-идеалистического осмысления. Рассматриваемый вне той «мистерии», в которой он призван играть столь видную роль, образ Ставрогина приобретает значение широкого жизненного обобщения.

Нити литературной преемственности связывают Ставрогина (для которого, конечно, нет и не может быть аналогий среди персонажей «антинигилистического романа») с большой русской литературой — с образами одиноких «героев разочарования», отмеченных «демонической» силой, таинственностью и в то же время — раздвоенностью, рефлексией.

К кругу литературных предшественников Ставрогина, на наш взгляд, можно в той или иной мере причислить героев ранних поэм и «Демона» Лермонтова, Арбенина из «Маскарада», Печерина, пушкинского Алеко, отчасти даже Евгения Онегина.

В отличие от них образ Ставрогина не имеет свободолюбивой направленности, в нем не содержится осуждения той общественно-политической обстановки, которая многих передовых людей России обрекала на вынужденное отъединение от окружающих и вынужденную бездеятельность. Достоевский безоговорочно осуждает Ставрогина. Отношение Пушкина и Лермонтова к своим героям-одиночкам было, как известно, гораздо сложнее. Но та социальная критика пороков дворянства, которую Пушкин и Лермонтов в зрелый период их творчества связывали с «героями разочарования», полностью наличествует и в образе Ставрогина. Достоевский эту критику усиливает, заостряет. В созданном им образе гордого индивидуалиста-эгоцентрика (хоть и ставшего «великим грешником», геро-

---

[104] В. Ермилов. Ф. М. Достоевский, М., 1956, стр. 232.

ем религиозно-философской драмы) писатель всячески акцентирует социальные черты «последнего барича». «Добудьте бога трудом»,— говорит ему Шатов, и за этой сентенцией стоит, конечно, сам Достоевский. То, что образ Ставрогина, как и образ Версилова, восходит в конечном счете к персонажам Пушкина и Лермонтова — в своеобразной интерпретации их Достоевским — находит подтверждение в его пушкинской речи, в той трактовке «лишних людей», которая там дается. Ставрогин, по замыслу писателя, должен характеризовать ту степень внутреннего раздвоения, морального распада, до которой могут дойти оторванные от народа и от труда (а потому «потерявшие бога») люди из привилегированной дворянской верхушки.

Но, с другой стороны, следует подчеркнуть, что центральный образ «Бесов» иными своими чертами предваряет излюбленного героя декадентской литературы — индивидуалиста, ставшего «по ту сторону добра и зла». Это обстоятельство отмечалось реакционными единомышленниками Достоевского, которые сами в той или иной мере были близки к декадансу. Н. Бердяев посвятил Ставрогину специальную статью. Восхищаясь главным персонажем «Бесов», его «широтой», способностью совмещать в себе самые противоположные влечения и чувства, Бердяев между прочим заявлял: «Николай Ставрогин — родоначальник многого... И русское декадентство зародилось в Ставрогине» [105]. А. Волынский писал в своей книге о Достоевском: «Достоевский... наметил в лице Ставрогина большое психологическое явление, в то время еще совсем не обозначившееся в русской жизни и едва обозначавшееся в Европе, явление, получившее впоследствии наименование декадентства» [106].

Степан Трофимович в историко-литературном плане также непосредственно связан с образами «лишних людей», но более поздней формации. Фигура Верховенского-отца, вобравшая в себя некоторые гротескно заостренные и переосмысленные черты Грановского, противостоит, как мы уже указывали, образам лучших представителей дворянской интеллигенции сороковых годов — Рудину, Бельтову. Она находится в одном ряду со сниженными, более «массовидными» изображениями людей сороковых годов, созданными Щедриным, Некрасовым (Агарин из «Саши»). Осуждая «Бесы», прогрессивная печать 70-х годов единодушно делала исключение для Степана Трофимовича, оценив его как новую удачную вариацию образа идеалиста, «лишнего человека».

Н. Михайловский писал: «Тип идеалиста сороковых годов эксплуатировался у нас весьма часто. Г. Достоевский берет его, но берет с некоторых новых сторон и потому придает ему свежесть и оригинальность, несмотря на избитость темы». Далее критик отмечает, впрочем, что «прекрасная фигура» Степана Трофимовича «впадает местами в шарж» [107].

П. Ткачев заявлял в «Деле»: «Только в обрисовке характеров Верховенского-отца и Варвары Петровны Ставрогиной г. Достоевский обнаруживает прежнюю силу своего анализа» [108]. В другом месте той же статьи говорится: «Анализируя характер Верховенского, г. Достоевский с особенною рельефностью оттеняет... преобладающие свойства людей этого типа — наших отцов. Степан Трофимович... был личность заурядная, одна из единиц толпы» [109].

---

[105] Н. Бердяев. Николай Ставрогин.— «Русская мысль», 1914, № 5, стр. 84.

[106] См. «Историко-критический комментарий к сочинениям Ф. М. Достоевского», ч. 3. Составил В. Зелинский, М., 1885, стр. 213.

[107] «Отечественные записки», 1873, № 2, стр. 317.

[108] «Дело», 1873, № 4, стр. 373.

[109] «Дело», 1873, № 3, стр. 165.

Либеральные «С.-Петербургские ведомости» (13 января 1873 г.) посвятили Степану Трофимовичу целый подвал на двух полосах, стремясь доказать, что именно Верховенский-отец, а не тургеневский Рудин воплощает собой самые характерные черты людей сороковых годов. Газета указывала, что «литературно-художественная среда» 40-х годов «порождала не одних крупных представителей: она в большом количестве распложала тех идеалистов средней руки, которые, воспитавшись на эстетических вкусах и плохо усвоенных quasi философских отвлеченностях, будучи по натуре вялыми и тряпичными людьми, мнили играть роль некоторых титанов, возвышающихся целою головой над толпою. Эти господа были чем-то вроде непризнанных гениев, маленьких великих людей, пробавлявшихся одними фразами... К числу таких мелких, непризнанных гениев принадлежит Степан Верховенский». Газета заявляла, что «по художественной живописности, ясности и реальности представления, по глубине художественного анализа тип Верховенского приближается к типам, созданным нашими лучшими писателями... перед читателем живое лицо, живой тип, приближающийся по художественной реальности к типам Онегина, Бельтова, Обломова».

Кармазинов, конечно, не Тургенев. Но независимо от авторских намерений из-под пера Достоевского вышла в данном случае меткая сатира на многих и многих писателей собственнического мира, с их претенциозностью, мелким самолюбием и дешевой славой. Фигура Кармазинова, на наш взгляд, кое-чем предвосхищает сниженные образы интеллигентов, созданные впоследствии Чеховым и Горьким.

Яркими реалистическими зарисовками являются, с другой стороны, такие персонажи, как важная барыня Варвара Петровна Ставрогина, незадачливый губернатор Лембке, его жена.

Лиза Тушина, стоящая в ряду таких «гордых красавиц» Достоевского, как Аглая Епанчина («Идиот»), Катерина Ивановна («Братья Карамазовы»),— одна из замечательных женских фигур писателя. В изображении ее любви — «поединка рокового» со Ставрогиным — в полной мере сказалось великое мастерство Достоевского-психолога. Ни с политическими, ни с религиозно-философскими заданиями романа ее образ по существу не связан.

Объективная значимость многих образов «Бесов» далеко выходит, следовательно, за рамки и политического памфлета и религиозной «мистерии».

Только с учетом всех высказанных выше соображений можно справедливо, по достоинству оценить самое тенденциозное, самое реакционное из произведений Достоевского.

5

Памфлетные задания — с одной стороны, мистика «бесовщины» — с другой, оказали явное влияние и на поэтику романа.

Принимаясь за работу над «Бесами», Достоевский готов был даже поступиться художественностью ради «тенденциозной стороны», ради того, чтобы «высказаться погорячее». Действительно, стремясь опорочить политических противников, писатель не стесняет себя в выборе художественных средств. Он часто чрезмерно сгущает краски, всячески «черня» своих врагов; прибегает к методу тенденциозного гротеска, примитивизируя некоторых персонажей, сводя их внутреннее содержание к немногим карикатурно выпяченным чертам; пускает в ход оружие пародии (вспомним, например, «Merci» и «Светлую личность»); создает много комических

сцен и ситуаций, чтобы выставить «нигилистов» и «либералишек» в сниженном виде, оскудить их смехом.

Верховенский, например, оказывается, кроме всего прочего, и обжорой, никогда не забывающим среди своих разнообразных дел и забот всласть покушать. Эта деталь неоднократно подчеркивается (завтрак у Кармазинова: «Петр Степанович с чрезвычайным аппетитом набросился на котлетку, мигом съел ее, выпил вино и выхлебнул кофе» — VII, 303; обед в трактире: «Петр Степанович не торопился, ел со вкусом...», «он ...смакуя, обсасывает кусок пожирнее...» — VII, 451; даже придя к Кириллову в его предсмертный час, он, завидев на окне вареную курицу, «с чрезвычайною жадностью накинулся на кушанье» — VII, 498).

Кармазинов — известнейший русский писатель, способен будто бы заявлять во всеуслышание: «я сделался немцем», или: «русскому человеку честь одно только лишнее бремя... Открытым правом на бесчестье его скорей всего увлечь можно» (VII, 304).

Примером тенденциозного гротеска могут служить фигуры Шигалева, Лямшина, Толкаченко. Целиком в гротескном стиле, по методу «оглупления», изображена подпольная сходка революционеров в главе «У наших» (например, перепалка между студенткой и гимназистом) и т. д.

В письме от 24 марта 1870 г., отправленном вскоре после начала работы над «Бесами», Достоевский укорял Н. Страхова за его чрезмерную мягкость в полемике с революционными демократами: «Для них надо писать с плетью в руке... Если б Вы на них поазартнее и *погрубее* нападали — было бы лучше. Нигилисты и западники требуют окончательной плети» [110]. Именно так, «с плетью в руке» писалось многое в «Бесах».

С другой стороны, многое в художественной ткани романа овеяно мистикой. Самое название его, по замыслу Достоевского,— нечто большее, чем метафора. Эта метафора в тексте порой «реализуется», что переключает повествование в ирреальный план «бесовщины».

Как мы уже отмечали, и на Николае Ставрогине и на Петре Верховенском лежит печать чего-то «нездешнего», «демонического».

Присмотримся к портрету Петра Верховенского. Нетрудно убедиться, что Достоевский хотел запечатлеть в нем некоторые внешние атрибуты «беса»: «Никто не скажет, что он дурен собой, но лицо его никому не нравится. Голова его удлинена к затылку и как бы сплюснута с боков, так что лицо его кажется вострым. Лоб его высок и узок, но черты лица мелки; глаз вострый, носик маленький и востренький, губы длинные и тонкие... Он ходит и движется очень торопливо, но никуда не торопится. Говорит он скоро, торопливо, но в то же время самоуверенно, и не лезет за словом в карман... Выговор у него удивительно ясен; слова его сыплются, как ровные крупные зернушки, всегда подобранные и всегда готовые к вашим услугам. Сначала вам это и нравится, но потом станет противно, и именно от этого слишком уже ясного выговора, от этого бисера вечно готовых слов. Вам как-то начинает представляться, что язык у него во рту должно быть какой-нибудь особенной формы, какой-нибудь необыкновенно длинный и тонкий, ужасно красный и с чрезвычайно вострым, беспрерывно и невольно вертящимся кончиком» (VII, 149). Кое-что тут явно восходит к области христианской демонологии. Впрочем, портрету этому — если воспринимать его чисто реалистически, без всякой мистики — нельзя отказать в эффектности, впечатляемости.

В первопечатном (журнальном) тексте подглавки III гл. 3 второй части целая страница, впоследствии выпущенная, была посвящена рассказу

---

[110] Письма, II, стр. 259.

Ставрогина Даше о бесе, который является к нему, чтоб соблазнять и мучить. Ставрогин видит в нем своего собственного двойника. О том же Ставрогин впоследствии рассказывает Тихону (пропущенная глава «У Тихона»).

Ассоциации с «бесовством» должен был вызвать, очевидно, и эпизод, сообщаемый в главе «Многотрудная ночь». Тотчас после гнусного умерщвления Шатова «бесенок» Лямшин «вдруг и изо всей силы обхватил... и сжал его (Виргинского.— *Ф. Е.*) сзади и завизжал каким-то невероятным визгом... Лямшин закричал не человеческим, а каким-то звериным голосом. Все крепче и крепче, с судорожным порывом, сжимая сзади руками Виргинского, он визжал без умолку и без перерыва, выпучив на всех глаза и чрезвычайно раскрыв свой рот, а ногами мелко топотал по земле, точно выбивая по ней барабанную дробь» (VII, 493).

Все эти примеры показывают, как политическая тенденциозность (в дурном смысле этого слова) и мистика «бесовщины» толкали писателя к смещению реальных пропорций, нарушению жизненной правды, к созданию гротескных фигур и надуманных ситуаций. Однако в художественной ткани «Бесов» отразились не только тенденциозность Достоевского — борца с «нигилизмом», не только фанатизм Достоевского-мистика. В романе нашла воплощение сила Достоевского, писателя-реалиста, его замечательное сюжетное и психологическое мастерство.

В Записных тетрадях к роману есть набросок интереснейшей «декларации» хроникера г-на Г-ва (она не вошла в окончательный текст), показывающей, как Достоевский представлял себе свои чисто художественные, изобразительные задачи в «Бесах».

«Я не описываю города, обстановки, быта, людей, должностей, отношений и любопытных колебаний в этих отношениях... Заниматься собственно картиной нашего уголка мне и некогда. Я считаю себя хроникером одного частного любопытного события, происшедшего у нас вдруг, неожиданного, в последнее время, и обдавшего всех нас удивлением. Само собою, так как дело происходило не на небе, а все-таки у нас, то нельзя же чтоб и я не коснулся иногда чисто картинно-бытовой стороны нашей губернской жизни, но предупреждаю, что сделаю это лишь ровно настолько, насколько понадобится самою неотлагательною необходимостью. Специально же описательною частью нашего современного быта заниматься не стану» [111].

Эти строки многое разъясняют в поэтике не только «Бесов», но и других романов Достоевского. Задача «живописания словом», воспроизведения средствами литературы предметов материального мира, игравшая столь видную роль в творчестве Гончарова, Бальзака, Флобера, не привлекала к себе Достоевского. Стихия Достоевского-романиста и в «Бесах» — не жанровые зарисовки быта (укажем вскользь, что, например, кабинету Ставрогина, которому писатель другого склада посвятил бы целые страницы, уделено всего несколько строк), не развернутые пейзажные и портретные описания (они наперечет в романе), но события и душевные переживания. Над статикой «пластических изображений» решительно берет верх стремительная динамика сюжета.

Большие трудности сюжетно-композиционного порядка стояли перед Достоевским в связи с самым заданием романа-памфлета: трудно было охватить романической интригой широчайший круг разнообразных персонажей, подлежавших сатирическому «обличению» в памфлете. Что могло быть, например, общего между губернатором фон Лембке и органи-

[111] Записные тетради, стр. 249.

затором «пятерок» Верховенским? Не менее сложной была и задача связать воедино п а м ф л е т и т р а г е д и ю.

Композиционная стройность и простота, сюжетная целеустремленность «Преступления и наказания» были в «Бесах» недостижимы уже по только что указанным специфическим причинам. В композиционном отношении «Бесы» — создание гораздо более нестройное, громоздкое, «неправильное», с рядом «пристроек» и внутренних «переходов», с многочисленными то расходящимися, то перекрещивающимися сюжетными нитями и узлами, с эпизодами, как бы со стороны вторгающимися в повествование (например, неожиданное возвращение к Шатову его жены в третьей части романа). Основное действие порой как бы замирает: его перебивают побочные эпизоды (например, в гл. 4 и 5 второй части).

Тем не менее и в «Бесах» в полной мере сказалась поразительная сюжетная изобретательность Достоевского, его исключительное искусство ведения романической интриги, стремительной и острой. Почти всё в романе устремлено к центральному происшествию, о котором говорится в приведенной выше цитате из Записных тетрадей,— к убийству Шатова, подготовляя его событийно и психологически. Зачин и концовка, посвященные Степану Трофимовичу, как бы обрамляют роман кольцом. Степан Трофимович — отец одного из главных «бесов» и воспитатель второго; он воплощает то западничество, которое, по концепции Достоевского, породило «нигилизм». Поэтому с него роман начинается; его «последним странствованием» он завершается. С двумя основными сюжетными линиями — Ставрогина (главного лица трагедии) и Верховенского-сына (главного персонажа памфлета) — тесно связаны все разветвления и узлы сюжета. К этим двум главным артериям романа путем самых различных мотивировок «подключены» все эпизоды и персонажи его, столь многочисленные и столь разнообразные.

О том, как искусно Достоевский умел сплетать и развязывать узлы романической интриги, приоткрывать завесу над тайнами романа и тут же еще плотнее задергивать ее, соединять на время самых различных персонажей, для того чтобы после трагических столкновений, сенсационных признаний, комических стычек тотчас же снова развести их врозь по новым разветвлениям сюжета,— свидетельствует конец первой части «Бесов» (подглавка VII гл. 4 и гл. 5). Недаром сам хроникер предупреждает читателя: «Это был день неожиданностей, день развязок прежнего и завязок нового, резких разъяснений и еще пущей путаницы» (VII, 124). Вмещенного в описание этого дня другому автору хватило бы на целый роман.

К этому моменту взаимоотношения между персонажами уже достаточно «запутаны», сюжетное напряжение создано: вопрос о том, что именно связывает Николая Ставрогина с Хромоножкой, с одной стороны, и с Дашей — с другой, волнует и Варвару Петровну Ставрогину (как мать, озабоченную будущим своего сына), и Степана Трофимовича (как жениха Даши, не желающего жениться на «чужих грехах»), и Лизу Тушину (страстно влюбленную в Николая Ставрогина), и мать ее (опасающуюся за судьбу своей дочери в связи с намечаемым браком ее со Ставрогиным). С величайшим мастерством, используя самые естественные и простые мотивировки, Достоевский сводит вместе всех этих движимых самыми разнообразными чувствами персонажей и ставит их лицом к лицу с обладателями тайны — Хромоножкой, Николаем Ставрогиным, Дашей. Вполне обоснованным оказывается появление в гостиной Варвары Петровны и Петра Верховенского, Лебядкина, Шатова, Маврикия Николаевича, г-на Г-ва. В результате этой своеобразной «ассамблеи» — столь неожиданной и столь разношерстной, развертывается ряд полных экспрессии столкновений, дер-

жащих читателя в непрерывном напряжении. Один coup de théâtre сменяется другим.

Колкости старухи Дроздовой, сообщение Даши о пересылке Ставрогиным денег Лебядкину и особенно намеки самого Лебядкина все более укрепляют в читателе уверенность, что Хромоножка — жена Ставрогина. Но затем слова, с которыми обращается к Марии Лебядкиной внезапно приехавший Ставрогин, колеблют эту уверенность, а рассказ Петра Верховенского о благородном покровительстве, оказанном «принцом Гарри» полусумасшедшей уборщице в петербургских трущобах, ничего не оставляет от этой версии. Все кажется окончательно разъяснившимся. Однако сразу же за этим странная пощечина Шатова Ставрогину и непонятное реагирование на нее оскорбленного снова спутывают карты. За несколько часов все в романе переворачивается вверх дном: и брак Ставрогина с Лизой и брак Степана Трофимовича с Дашей расстраиваются; многолетней дружбе Варвары Петровны и Степана Трофимовича настает конец; возникает ряд новых загадок и тайн. Покров же таинственности, окутывавший Николая Ставрогина и его романы, становится еще более непроницаемым.

И Николай Ставрогин и Петр Верховенский — типичные «загадочные» герои Достоевского. То, что создание вокруг них ореола тайны прямо входило в творческие планы писателя, видно из многочисленных пометок в Записных тетрадях: «*Главное особый тон рассказа и все спасено.*— Тон в том, что Нечаева и князя (Ставрогина.— *Ф. Е.*) не разъяснять. Нечаев начинает со сплетен и обыденностей, а князь раскрывается постепенно в действии и без всяких объяснений... Князь никому не открывается и везде таинственно...» [112]. «Вся обстановка и весь ход Нечаева в том, что читателю совсем ничего не видно сначала, кроме несколько шутовских и странных характеристических черт. Не делать, как другие романисты, т. е. с самого начала затрубить о нем, что вот это человек необычайный. Напротив, скрывать его и открывать лишь постепенно сильными художественными чертами...» [113]

Поставленную перед собой задачу писатель выполнил. Внутреннее существо Петра Верховенского раскрывается окончательно только в гл. 8 второй части («Иван-царевич»), дымка же таинственности, окружающая Ставрогина, рассеивается до конца (после исключения главы «У Тихона», содержавшей его исповедь) лишь в заключительной главе романа. Можно заключить, что этот покров тайны над фигурами главных героев не только служит в «Бесах» целям занимательности (всегда остававшимся в поле зрения Достоевского [114]), но и выполняет другую функцию. Он как бы является сюжетным эквивалентом «таинственной» драмы мистерии, которая разыгрывается в романе, акцентирует «бесовскую» природу главных героев, чудовищность их деяний. О таких вещах, как «борьба бога с дьяволом» в сердцах людей, нельзя было повествовать в плане прямого последовательного раскрытия событий и обстоятельств.

Как снежная лавина, нарастают и обрушиваются на читателя происшествия начала третьей части романа. До сих пор спокойствие городка, служащего ареной действия (он символизирует собой, конечно, всю Россию), нарушалось лишь такими событиями, как пощечина Шатова или дуэль Ставрогина с Гагановым. Но бьет час искусно подготовленной кульминации, и на протяжении всего лишь суток и только нескольких десятков страниц одна катастрофа следует за другой, переворачивая все вверх

[112] Записные тетради, стр. 271.
[113] Там же, стр. 288.
[114] В письме к С. Ивановой (октябрь 1870 г.) Достоевский замечает о «Бесах»: «По крайней мере выйдет занимательно...» (Письма, II, стр. 296).

дном. При этом прелюдией к драме, как это часто бывает у Достоевского, служит фарс — полные комизма сцены «Праздника» (шутовское стихотворение Лебядкина, скандальный провал «Merci», нелепая «кадриль литературы» и т. д.). Неожиданно наступает крах, разгул стихий, разгул всех ранее сдерживаемых губительных страстей. Пылают подожженные кварталы города; Федька убивает Хромоножку и ее брата; сходит с ума незадачливый губернатор; Лиза отдается Ставрогину и убеждается в его неспособности любить; Степан Трофимович бежит из города, предпринимая свое «последнее странствование»; обезумевшая толпа приканчивает Лизу.

Не успевает читатель опомниться от всего этого, как безотказно действующая «адская машина» Достоевского — замечательное сюжетное сплетение человеческих судеб и обстоятельств — с неумолимой последовательностью вызывает новую, финальную серию катастроф: Шатов падает жертвой заговора; убивает себя подвижник идеи Кириллов; кончается жена Шатова; угасает Степан Трофимович; налагает на себя руки великий грешник Ставрогин.

Психологическое мастерство Достоевского, его проникновение в «глубины души человеческой» (выражение самого писателя) ярче всего проявилось в изображении мучительных борений Ставрогина, трагических метаний его между добром и злом. Великое и малое в этой борьбе, ее тончайшие перипетии и нюансы, взлеты и падения с особенной силой показаны в главе «У Тихона». Поражает искусство, с которым в Степане Трофимовиче сплетены воедино душевная чистота, возвышенный, искренний идеализм и самые мелкие чувства, помыслы, стремления.

В «Бесах» Достоевский впервые находит ту своеобразную манеру повествования — не от автора, но и не от главного героя,— которой он остается в дальнейшем верен в «Подростке» и в «Братьях Карамазовых» [115]. Как мы уже отметили в другой статье настоящего сборника (см. выше — «Роман «Преступление и наказание»», стр. 169), позиция всезнающего и все разъясняющего автора, на которой почти всегда стоял Л. Толстой, была чужда Достоевскому: при ней невозможен был «короткий, рассказный, особый тон без объяснений» [116], столь излюбленный Достоевским, невозможна была проходящая через его романы «система тайн». Еще менее пригодной для этих целей оказывалась форма Icherzählung — рассказ от главного героя, предполагающий прямое и последовательное раскрытие всех звеньев сюжета. Напротив, очень подходило для этого повествование от н е г л а в н о г о героя или хроникера-очевидца, который сам н е з н а е т внутренних пружин развертывающихся исключительных событий, ставших предметом его рассказа. Эта искусно найденная и художественно глубоко мотивированная манера повествования не только оправдывала «особый тон без объяснений», позволяя поддерживать ореол таинственности вокруг главных, загадочных героев, но и создавала особый угол преломления для

[115] На первый взгляд кажется, что манера повествования в «Подростке» — от «заглавного» героя — совершенно иная, чем, например, в «Бесах». Но это только видимость. Аркадий Долгорукий — «заглавный», но не главный персонаж «Подростка»: таковым является Версилов. И, что особенно важно, именно с Версиловым связаны важнейшие тайны романа, именно он выступает в роли «загадочного героя». Позиция рассказчика в «Подростке» — неопытного юноши, попадающего в новую среду, не знающего обстановки, мечущегося в поисках истины, в попытках выяснить загадочное прошлое своего отца,— в той же мере, что и позиция г-на Г-ва в «Бесах» — создает нужный угол преломления перипетий романа как странных загадок, поразительных совпадений, хаотически нагромождающихся неожиданностей. Повествователь «Подростка» стремится избегать анализа событий и детальных объяснений происходящего не меньше, чем г-н Г-в в «Бесах» или безличный автор в «Преступлении и наказании».

[116] Записные тетради, стр. 273.

всех происшествий романа. То обстоятельство, что в «Бесах» все преломлено сквозь восприятие недалекого обывателя-хроникера, изумленного и потрясенного виденным и слышанным, как бы «педализирует» события, усиливает ощущение необычности, непонятности, «хаотичности» перипетий романа, пестрым каледойскопом проходящих перед читателем [117].

Как мы уже упоминали вскользь выше, маска г-на Г-ва, надетая на себя Достоевским в «Бесах»,— маска недалекого и вполне благонамеренного обывателя, с величайшим пиететом относящегося к городским «сановникам» и знати и только случайно попавшего в кружок Степана Трофимовича, сыграла очень важную роль еще в одном отношении: она позволила писателю завуалировать свои подлинные (глубоко отрицательные, не вяжущиеся с заданиями антинигилистического «охранительного» романа) оценки правящей верхушки царской России, и в то же время искусно намекнуть на них, придав отзывам г-на Г-ва об «отцах города» явно эффектированный, гротескный оттенок [118].

В «Бесах» в полной мере сказалось мастерство Достоевского в индивидуализации речи персонажей. Обращает на себя внимание оригинальность речевых характеристик, многообразие речевых манер в романе — от яркой, образной, насыщенной народными элементами речи Марии Лебядкиной, до различных форм косноязычия, свойственных Ставрогину, Лебядкину, Кириллову. Эта полярность речевых стилей соответствует полярности характеров. Хромоножка и в манере изъясняться раскрывает богатство душевной жизни, высокие (в понимании Достоевского) качества человека из народа. Убогая же, изломанная, неправильная речь Ставрогина, Лебядкина, Кириллова должна, по замыслу писателя, являться воплощением и мерилом их внутренней неполноценности.

О «стиле» Ставрогина можно судить по его исповеди и письму к Даше. Как метко указал Л. Гроссман, «это искалеченное слово» служит «самым полным выражением души опустошенной и бескрылой» [119]. Для речи Ставрогина характерны неуклюжие, кое-как, на скорую руку скроенные фразы («я так был низок, что у меня дрогнуло сердце от радости, что выдержал характер и дождался, что она вышла первая»), невыразительность лексики, главное же — «беспомощность синтаксиса». Все это — стилистический эквивалент психической развинченности, душевной изломанности Ставрогина, внутреннего распада его личности.

[117] Мы считаем неосновательными соображения о роли хроникера в «Бесах», высказанные С. Борщевским («Новое лицо в «Бесах»».— «Слово о культуре», 1918). С. Борщевский между прочим заявляет, что одна из функций рассказчика — снизить образ Ставрогина, «оскудить» его молчанием, не показать его трагических переживаний. В 1918 г. еще не была опубликована полностью глава «У Тихона», в которой Достоевский предполагал дать полное раскрытие образа Ставрогина именно в трагическом аспекте. Следовательно, о попытке снизить, путем введения рассказчика, фигуру Ставрогина не может быть и речи. Ближе к предлагаемому нами объяснению роли г-на Г-ва суждения, высказанные И. Груздевым в статье «О приемах художественного повествования» («Записки Передвижного театра», 1922, №№ 40—42). И. Груздев также считает, что функция хроникера — «педализация событий». Но он понимает эту «педализацию» в ином смысле — как оценку происходящего, заражающую и читателя. («Его художественная выразительность в том, что он, находясь вне происходящего, проявляет к нему свое отношение и таким образом заставляет читателя воспринимать события под известным углом» — «Записки...», № 42, стр. 1).

[118] Укажем, что М. Горький, высказавшись в 1935 г. («Литературная газета», № 5) за целесообразность выпуска «Бесов» отдельным изданием, отметил, между прочим: «В этом романе есть фигура, на которую критика и читатели до сей поры не обратили и не обращают должного внимания,— фигура человека, от лица которого ведется рассказ о событиях романа».

[119] Л. Гроссман. Стилистика Ставрогина, «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы». Сб. 2, под ред. А. Долинина. Л., 1924, стр. 140.

Сниженный комический двойник Ставрогина — капитан Лебядкин, являющийся как бы пародией на него. Трагическому равновесию между добром и злом, аморализму в «высшем смысле», присущим Ставрогину, противостоят такие черты Лебядкина, как элементарная распущенность, отсутствие сдерживающих центров, повадки шута — аморализм в «низшем смысле». «Подвиг, восстание на зло, великодушная идея победить» Ставрогина находят комическое соответствие в нелепых «мечтах» Лебядкина о «возрождении» («я обновляюсь как змей»... «мечтаю о возрождении» — VII, 218—219). И Ставрогин и Лебядкин — претенденты на любовь Лизы Тушиной: первый в роли трагического героя, второй — в роли шута.

В таком же соотношении находится их речевая манера. В бесподобных «образцах» речевого стиля Лебядкина (своего рода стилистические «шедевры» Достоевского!) трагическая изломанность ставрогинской речи доведена уже до комизма, так как она претворена в принципиальное отсутствие координации; здесь уже не «беспомощность синтаксиса», а разрушение синтаксиса. «Признак этих людей,— говорит Достоевский о Лебядкине,— совершенное бессилие сдержать в себе свои желания; напротив, неудержимое стремление тотчас же их обнаружить, со всею даже неопрятностью, чуть только они зародятся» (VII, 145—146). Это передано синтаксически как бессвязность речи, все время перескакивающей с предмета на предмет, и особенно как отсутствие согласования: придаточные предложения не согласованы у Лебядкина с главными, глаголы с предлогами; в фразах иногда нет подлежащего или необходимого прямого дополнения и т. д.

По-иному деформировал Достоевский речевой стиль Кириллова. Отрешенности Кириллова от живой жизни, богатой и многообразной, маниакальной сосредоточенности на одной идее («Всякий думает и потом сейчас о другом думает. Я не могу о другом, я всю жизнь об одном» — VII, 97), по замыслу писателя, очевидно должны соответствовать бедность, примитивность, бескрасочность, однообразность речи — и в лексическом и в синтаксическом отношении. Лексический запас Кириллова незначителен: он не прибегает к синонимам, повторяя все одни и те же слова и выражения. Его суждения крайне отрывочны и лапидарны, синтаксические конструкции убоги и примитивны. В речениях Кириллова обнаженный костяк логических констатаций и заключений не прикрыт живой плотью полнокровного слова. С логической точки зрения в речах Кириллова нет только ничего лишнего, с филологической же — не хватает многого необходимого. Отсюда такие «образцы» стиля Кириллова. Вот как он сообщает Ставрогину о ребенке, с которым играл в мяч: «Старухина свекровь приехала; нет, сноха... все равно. Три дня. Лежит больная, с ребенком; по ночам кричит очень, живот. Мать спит, а старуха приносит; я мячом. Мяч из Гамбурга. Я в Гамбурге купил, чтобы бросать и ловить; укрепляет спину. Девочка» (VII, 194). О своей привычке пить по ночам чай он сообщает г-ну Г-ву: «Я чай люблю, ночью, много; хожу и пью; до рассвета» (VII, 94).

Очень своеобразна речевая манера Степана Трофимовича. Его «прекраснодушие» и претензии на глубину мысли, «блеск» и «изящество» изложения находят воплощение в «высокой», эмоциональной лексике, многочисленных риторических вопросах и восклицаниях, эффектных сравнениях и противопоставлениях; в его речи много крылатых словечек, афоризмов (порой довольно плоских); она пересыпана французскими оборотами и выражениями. В то же время она растянута, водяниста, малосодержательна. (Варвара Петровна: «Почему вы сами никогда так не скажете, так коротко и метко, а всегда так длинно тянете?» — VII, 51).

Достоевский и в «Бесах» остается мастером художественной детали. С большим искусством находит и оттеняет он такие мелочи из повседнев-

ного обихода персонажей, которые являются кристаллизацией, «овеществлением» их основных внутренних черт. «Портфельчик или ридикюльчик» необыкновенной формы и черепаховый лорнет Кармазинова как бы воплощают собой главное в нем — высокомерие, тщеславие. Аксессуары, присвоенные Лебядкиной: нетронутая булочка, старый песенник, колода карт для гадания, зеркальце — сразу вводят читателя в мир ее души. Точно так же костюм, в котором щеголяет Степан Трофимович, сразу выдает претензию его быть выразителем «гражданской скорби», стоять перед родиной «воплощенной укоризной».

И в «Бесах» писатель прибегает к такому излюбленному своему художественному средству, как рембрандтовское освещение. Например, в истории самоубийства Кириллова значение контрастного освещения для создания напряженной, трагической сцены столь велико, как, может быть, ни в каком другом отрывке Достоевского. Напомним: Кириллов стоит в темной комнате, в углу между стеной и шкафом, освещенный лишь свечой Верховенского, «ужасно странно, неподвижно вытянувшись, протянув руки по швам, приподняв голову и плотно прижавшись затылком к стене, в самом углу, казалось, желая весь стушеваться и спрятаться... фигура, несмотря на крик и на бешеный наскок его (Верховенского.— *Ф. Е.*) даже не двинулась, не шевельнулась ни одним своим членом — точно окаменевшая или восковая. Бледность лица ее была неестественная, черные глаза совсем неподвижны и глядели в какую-то точку в пространстве. Петр Степанович провел свечой сверху вниз и опять вверх, освещая со всех точек и разглядывая это лицо...» (VII, 508—509).

Пейзажные описания в «Бесах» кратки и беглы. Исключение составляет замечательный «лорреновский» «пейзаж золотого века» (не вошедший в окончательный текст романа): изображение залитого солнцем уголка греческого архипелага — земного рая человечества, где жили в любви и радости первые люди, невинные и счастливые (сон Ставрогина — VII, 574). Пейзаж этот, впоследствии повторенный с некоторыми вариациями в «Подростке» (сон Версилова) и в «Сне смешного человека» — типичный для Достоевского философский пейзаж, стоящий рядом с такими, как изображения Петербурга в «Преступлении и наказании» и «Подростке». Он не только подготовляет и оттеняет перемены в душе Ставрогина (возникающее в нем «восстание на зло»), но и воплощает в линиях и красках важнейшее положение Достоевского — о возможности преодоления «мирового зла», об осуществимости для человечества счастливого, гармонического существования. В описании сна Ставрогина нет ничего, напоминающего о былых социалистических увлечениях писателя; социальные мотивы в этом описании отсутствуют. В дальнейшем, в «Сне смешного человека», аналогичное изображение приобретает даже резко выраженные христианские и антипросветительские черты. И все же вряд ли можно сомневаться в том, что первоистоком для «сна Ставрогина» и вообще для мечтаний Достоевского о «земном рае человечества» послужили сочинения социалистов-утопистов, которыми он зачитывался в молодости. Вспомним, например, «Путешествие в Икарию» Кабе, упоминаемого Достоевским в «Дневнике писателя» в качестве одного из властителей умов 40-х годов.

Так и в реакционнейшем произведении Достоевского, специально направленном против революции и социализма, сохранились следы, хотя и совершенно деформированные, социалистических увлечений его молодости.

А. А. БЕЛКИН

«БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

(Социально-философская проблематика)

1

«Братья Карамазовы» — наиболее значительное произведение Достоевского. Оно является высшим творением художника. Высшим — не в смысле гармоничности композиции или пластической законченности образов. Наоборот, сравнение последнего романа Достоевского с «Преступлением и наказанием» обнаруживает в «Братьях Карамазовых» композиционную громоздкость, отсутствие гармонии не только в построении целого, но и в отдельных образах и частностях. Кажется, что художник порой был не в силах совладать со своим собственным гением и не мог найти то необходимое единство в многообразии, которое делает художественное создание безукоризненно совершенным. Человеческие характеры, жизненные отношения, драматические страсти, политические убеждения, философские идеи громоздятся в пестром и бурном потоке и вливаются в роман в хаотическом и неупорядоченном состоянии.

И тем не менее «Братья Карамазовы» — высшее создание гения Достоевского. Его можно охарактеризовать примерно такими же словами, какими определил Белинский «Евгения Онегина»: «Здесь вся жизнь, вся душа, вся любовь его; здесь его чувства, понятия, идеалы. Оценить такое произведение,— значит оценить самого поэта во всем объеме его творческой деятельности».

Роман печатался около двух лет — с 1879 по 1880 г., причем Достоевский дописывал его по мере напечатания. В письме к И. С. Аксакову он сообщал, что работал над ним три года. Но в статье Б. Г. Реизова «К истории замысла «Братьев Карамазовых»» [1] убедительно доказано, что первые замыслы и уголовно-сюжетная линия романа возникли еще во время пребывания писателя в Омской каторге, т. е. за тридцать лет до опубликования романа. Это не значит, что художник в течение тридцати лет вынашивал именно этот роман, но это значит, что нужны были десятилетия жизненного и творческого опыта, десятилетия психологических, этических, политических и философских мучительных раздумий, а главное — три десятилетия острой ломки социальных отношений в буржуазно-крепостнической России между двумя революционными ситуациями (1859—1861 и 1879—1880 гг.), чтобы плодом этих объективных и субъективных обстоятельств явилось последнее, итоговое произведение художника. И тогда, наконец, история отцеубийцы превратилась в социально-философский роман-трагедию, каким стали «Братья Карамазовы» [2]. В сознании самого

---

[1] «Звенья», т. VI. М.— Л., 1936.

[2] Л. Гроссман в книге «Поэтика Достоевского» (М., 1925), изобилующей тонкими и верными наблюдениями над стилем и жанром произведений Достоевского, называет его романы авантюрно-философскими, объясняя это тем, что наряду со значитель-

художника последний роман был наиболее значительным его творением. Сам он был крайне озабочен тем, чтобы успеть его написать, рассказать в нем людям все, что стало итогом размышления всей его жизни над судьбами человека, России, человечества.

Судьба человека, России, человечества — эта формула, на наш взгляд, наиболее точно передает проблематику «Братьев Карамазовых». Именно восприятие судьбы личности в органической связи с судьбами родины, а исторического будущего России — в тесной связи с судьбами человечества делает это произведение социально-философским романом [3]. Конечно, философская и политическая проблематика проникает, начиная с «Записок из подполья», во все почти произведения Достоевского; но ни в одном из них она не насыщает в такой степени самую художественную ткань романа, его содержание, идейный замысел, сюжет, образы персонажей, их взаимоотношения, как это можно увидеть в «Братьях Карамазовых». Необходимо подчеркнуть, что эта проблематика определяет одновременно как его прогрессивные гуманистические стороны, так и его реакционные, религиозно-идеалистические идеи.

Характер жанра последнего романа Достоевского лучше всего обнаруживается в том, что является кульминационной частью произведения. Можно было бы ожидать, что кульминация романа, сюжет которого строится на убийстве, связана с уголовным событием, обнаружением убийцы или его раскаянием, или, наконец, судом над ним. С этими эпизодами могли быть связаны самые глубокие психологические и социальные картины, художественное мастерство писателя. Однако, несмотря на колоссальную силу, которая потрясает читателей в изображении человеческих страстей, душевной борьбы Мити Карамазова, тайников души сладострастника Федора Павловича Карамазова, инфернальности женской любви Грушеньки и Катерины Ивановны, картин человеческих страданий, особенно страданий детей, все же не это — основа кульминации романа. Конечно, и в развитии уголовной интриги и в связанном с ней столкновении человеческих страстей есть свой момент высшего напряжения действия. Однако ни одна из сцен, посвященных описанию любви, смерти, ревности, жадности, убийства, ни сцена суда и раскаяния — не стали высшим напряжением действия романа в целом.

Подлинная и основная кульминация — это кульминация философская, которая содержится в главе «Бунт» и следующей за нею социально-философской вставной новелле-исповеди — «Легенда о великом инквизиторе», включенной в самую важную для писателя часть романа, в пятую книгу, озаглавленную «Pro и contra». Все остальные 7 книг (из 12) подчинены в большинстве своем раскрытию, разрешению тех вопросов, которые поставлены в книге «Pro и contra» и особенно в главах «Бунт» и «Великий инквизитор».

Эти две главы, содержащие диалог двух братьев — Алеши с Иваном, и затем исповедь Ивана, концентрируют, как в оптическом фокусе, основные противоречия творчества Достоевского, трагическую борьбу, происходившую в сознании художника-мыслителя и отражавшую противоречия

ностью философского замысла в них важна и занимательность внешней интриги. На наш взгляд, термин этот по отношению к романам Достоевского неправомерен, ибо авантюрная интрига есть отражение того, как видит жизнь Достоевский, а вовсе не результат стремления к занимательности.

[3] Мысль о том, что романы Достоевского есть по преимуществу идеологические романы, развил подробно Б. М. Энгельгардт в статье «Идеологический роман Достоевского» (см. кн.: «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы». Сб. 2, под ред. А. Долинина. Л.— М., 1924).

самой жизни в буржуазно-крепостническом обществе: борьбу между бунтарством и смирением, культом страданий и страстным неприятием их, страхом перед революцией и тяготением к идеям социализма, религией и атеизмом.

Достоевский сам задумывал и воспринимал пятую книгу романа как кульминацию своего грандиозного произведения. Он писал Н. А. Любимову 10 мая 1879 г.: «...эта 5-я книга в моем воззрении есть кульминационная точка романа, и она должна быть закончена с особенною тщательностью. Мысль ее, как вы уже видите из последнего текста, есть изображение крайнего богохульства и зерна идей разрушения нашего времени в России, в среде оторвавшейся от действительности молодежи, и рядом с богохульством и анархизмом опровержение их, которое и приготовляется мною теперь в последних словах умирающего старца Зосимы, одного из лиц романа. Так как трудность задачи, взятой мною на себя, очевидна, то вы, конечно, поймете, многоуважаемый Николай Алексеевич, и извините то, что я лучше предпочел растянуть на две книги, чем испортить кульминационную главу моею поспешностью. В целом глава будет исполнена движения»[4].

Далее в этом письме Достоевский характеризует атеистические и социалистические убеждения Ивана Карамазова и называет их «синтезом современного русского анархизма». Затем добавляет: «Богохульство же моего героя будет торжественно опровергнуто в следующей (июньской) книге, для которой и работаю теперь со страхом, трепетом и благоговением, считая задачу мою (разбитие анархизма) гражданским подвигом»[5].

Ту же мысль он повторяет через несколько дней в письме К. П. Победоносцеву: «Дело в том, что эта книга в романе у меня кульминационная, называется «Pro и contra», а смысл книги: богохульство и опровержение богохульства»[6].

Наконец, весьма важным и, вероятно, достоверным является сообщение В. Ф. Пуцыковича со слов самого Достоевского: «Федор Михайлович с этою легендою — о Великом инквизиторе — достиг кульминационного пункта в своей литературной деятельности или — как это прибавил он — в своем творчестве... На вопрос же мой, что значит то, что он поместил именно такую религиозную легенду в роман из русской жизни («Братья Карамазовы»), и почему именно он считает не самый роман, имевший такой успех даже до окончания его, важным, а эту легенду, он объяснил мне вот что. Он тему этой легенды, так сказать, выносил в своей душе почти в течение всей жизни и желал бы именно теперь пустить в ход, так как не знает, удастся ли ему еще что-либо крупное напечатать»[7].

Из этих высказываний следует, во-первых, что Достоевский действительно считал пятую книгу и главы «Бунт» и «Легенда» кульминационными, выношенными почти в течение всей жизни; во-вторых, он полагал, что все дальнейшее развитие романа должно быть опровержением тех «богохульных» идей, которые изложены в Легенде, и убедительность этого опровержения он считал своим гражданским подвигом; наконец, в-третьих, он был озабочен художественным воплощением этих своих идей, выстраданных, насыщенных глубоким политическим и философским содержанием. Он стремился достичь драматизма, динамичности, необходи-

[4] Цитировано по книге В. Е. Чешихина-Ветринского «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников и его письмах», ч. 2 (М., 1923, стр. 133—134).
[5] Там же, стр. 134.
[6] Там же, стр. 135.
[7] Там же, стр. 159—160.

мых в истинной трагедии («исполнена движения»), и сохранить принципы подлинного реализма.

О том, что образ Ивана с его диалектикой отвлеченных идей, как и символическая «Легенда», не разрушают реализма романа в целом, а даже наоборот, являются утверждением «высшего реализма», как выражался Достоевский, он писал неоднократно. В цитированном уже письме к Победоносцеву он подчеркивал: «Таким образом, льщу себя надеждою, что даже и в такой отвлеченной теме не изменил реализму. Опровержение сего (не прямое, т. е. не от лица к лицу) явится в последнем слове умирающего старца.— Меня многие критики укоряли, что я вообще в романах моих беру будто бы не те темы, не реальные и проч. Я, напротив, не знаю ничего реальнее именно этих вот тем...»[8].

Это высказывание Достоевского существенно и для понимания характера символики «Братьев Карамазовых», и для уяснения того, как понимал Достоевский реализм вообще. Оно полемически направлено против тех, кто сводил реализм к бытовому нравоописанию или натуралистическому изображению. Достоевский отстаивал право художника-реалиста ставить наиболее общие, философские, отвлеченные проблемы, в которых, однако, отражена реальная действительность в ее глубочайших закономерностях. Для воплощения этих проблем в искусстве слова Достоевский прибегал порою к условным образам и символам, облекал их в фантастические формы.

История мировой литературы знает немало гениальных, подлинно реалистических произведений, в которых живет реалистическая фантастика,— произведений Свифта, Рабле, Салтыкова-Щедрина. Своим романом Достоевский доказал, что темы бессмертия и атеизма, мечты людей о будущем человечества — не менее реальные и насущно важные темы, чем изображение социального поведения и психологии дворянства, купечества или личной судьбы отдельного человека.

Однако необходимо постоянно иметь в виду и то, что когда Достоевский применял свой «высший реализм» для доказательства своих философско-религиозных идей, его художественный метод оборачивался не силой, а слабостью, не глубиной обобщений, а дурной, реакционной тенденциозностью.

В связи со всем сказанным знаменательна оценка «Легенды» Максимом Горьким. Она имеет тем большее значение, что Горький, как известно, был наиболее последовательным противником Достоевского, постоянно разоблачавшим «достоевщину», выступавшим против реакционных идей Достоевского. В письме к Чехову в мае 1899 г. Горький высказал такую мысль: «Как странно, что в могучей русской литературе нет символизма, нет этого стремления трактовать вопросы коренные, вопросы духа... у нас лишь Достоевский посмел написать «Легенду о великом инквизиторе» — и все! Разве потому, что мы по натуре — реалисты?»[9]. Не вдаваясь в анализ того, что̀ вкладывал Горький в данном контексте в понятия символизма и реализма, несомненно одно — он видел в «Легенде» художественную смелость Достоевского («посмел написать»), поставившего в ней существенные социально-философские вопросы («вопросы коренные, вопросы духа»).

Таким образом, символическая «Легенда» и непосредственно примыкающая к ней философская глава «Бунт», как и вообще вся пятая книга,

[8] В. Е. Чешихин-Ветринский. Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников и его письмах, ч. 2, стр. 135—136.

[9] М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи и высказывания. М.— Л., 1937, стр. 27—28.

многозначительно названная «Pro и contra», являются, по замыслу Достоевского, действительной кульминацией романа, к которой стягиваются все предыдущие и из которой вытекают все последующие нити повествования. Это служит существенным доказательством того, что «Братьев Карамазовых» следует воспринимать именно как социально-философский роман.

Но, определяя жанр «Братьев Карамазовых», следует назвать его еще и романом-трагедией[10]. Это роман, потому что самый замысел книги необычайно широк по охвату: судьбы личности в связи с размышлениями о судьбах России, человечества — поистине материал для такого эпического произведения, как роман. Многоплановость изображения действительности, сложность сюжетных линий, многочисленность главных и второстепенных персонажей — все это элементы романа, как самого большого, емкого вида в эпическом роде, причем в данном случае — социально-философского романа.

Что же делает «Братьев Карамазовых» своеобразной трагедией? Какие элементы трагедии, проявляющиеся наиболее ярко именно в драматическом жанре, можно обнаружить в последнем создании Достоевского?

Вспомним выражение самого писателя: «Глава будет исполнена движения». Именно движение, динамичность, необычайно резко выраженная острота конфликтов, не допускающая даже моментов спокойного, плавного, эпического развития, тем более остановок или передышек, характеризуют в целом «Братьев Карамазовых» (как, впрочем, и другие романы Достоевского). Калейдоскопическая смена бурных событий, столкновение страстей и идей, доведенных до высшего напряжения, создают тот накал, который свойственен преимущественно драматическому роду произведений и который наиболее соответствует сценическому, театральному воплощению[11]. Можно сказать, что не только кульминационная часть построена по принципу pro и contra (за и против), но и весь роман, все его главные и частные конфликты. В романе во всех сферах человеческого поведения — в поступках, чувствах, идеях — идет яростная борьба, столкновения за и против. Образы двойников и психология двойничества, связанные с делением людей на кротких и ожесточенных, как существенная форма художественного восприятия мира Достоевским, впервые отмечена еще Добролюбовым в статье «Забитые люди», даже до того, как творчество Достоевского достигло своей полной зрелости. Проблема двойничества и ее проявление в композиции, в системе образов, в характерах героев уже достаточно полно исследованы в литературоведении, и в первую очередь в работах В. Ф. Переверзева, хотя в них дана не всегда верная социологическая характеристика творчества Достоевского. В данном случае важно подчеркнуть, что эта система двойников способствует усилению драматического спора, философского диалога в романе.

Все четыре брата: Иван, Алеша, Митя и Смердяков — дети Федора Павловича Карамазова от разных матерей, представляют в совокупности, в их сложных взаимоотношениях и острых столкновениях воплощение

[10] Термин роман-трагедия по отношению к произведениям Достоевского применил Вяч. Иванов в статье «Достоевский и роман-трагедия» — см. его книгу «Борозды и межи» (М., 1916) — развивая мысль Д. Мережковского, впервые изложенную в его книге «Л. Толстой и Достоевский» (СПб., 1901). Однако все толкование жанра и самый анализ романа носят у Иванова религиозно-идеалистический характер. Поэтому несмотря на верно обозначенное название жанра, его работа не способствует действительному раскрытию единства идейного содержания и формы «Братьев Карамазовых».

[11] В связи с этим уместно вспомнить справедливое утверждение В. Ф. Переверзева: «Он по преимуществу художник движения, а не художник форм» (см. его книгу «Ф. М. Достоевский. Критико-биографический очерк». М., 1935, стр. 32).

проблемы pro и contra. В сущности, вся эта «карамазовская семейка», раздираемая внутренними противоречиями, объединенная узами любви и ненависти одновременно, представляет собой в концентрированной, сгущенной форме картину личных и общественных взаимоотношений в целом, всего мира, как его понимал художник.

Великое искусство Достоевского как романиста, сила его художественной фантазии необычайно ярко проявились именно в том, что его воображение сумело создать в рамках истории одной семьи как бы отражение трагедии всего человечества.

На крайних полюсах находятся Алеша Карамазов и Григорий Смердяков. Алеша — воплощение кротости, смирения и всепрощающей любви. Смердяков — воплощение ожесточения, цинизма, ненависти ко всем людям. Их характеры, противоположные по своему содержанию, имеют, однако, нечто общее. Они оба свободны, точнее, почти свободны, от раздвоения, от мучений совести. Один — потому, что совесть его чиста; другой — потому, что вообще лишен совести. В то же время оба они сложными нитями связаны с двумя другими братьями — Иваном и Дмитрием. Связь эта не только сюжетная; она имеет большое психологическое и идейное значение. Идею отцеубийства подал Иван; фактическим убийцей старика Карамазова явился Смердяков; потенциально возможным убийцей, хотя и не свершившим его, но тем не менее осужденным на каторгу за убийство, стал Митя.

Во взаимоотношениях между братьями наиболее существенен их этический и философский смысл. Наиболее явственно и глубоко это обнаруживается во взаимоотношениях Ивана с Алешей и Смердяковым. Два последних являются своеобразными двойниками Ивана: Алеша воплощает его «доброе» начало, Смердяков — его «злое» начало. Ивану дороги и близки мечты Алеши о человеческом счастье, об уничтожении человеческих страданий, о единении людей на основе любви друг к другу. И хотя Иван не приемлет кротости Алеши, но он стремится всем существом постичь радость всепрощающей любви, жизненную силу наивной веры, идущей от сердца и интуиции. Это стремление передано с огромной выразительностью в диалоге Ивана с Алешей:

«— Клейкие весенние листочки, голубое небо люблю я, вот что! Тут не ум, не логика, тут нутром, тут чревом любишь, первые свои молодые силы любишь... Понимаешь ты что-нибудь в моей ахинее, Алешка, аль нет? — засмеялся вдруг Иван.

— Слишком понимаю, Иван: нутром и чревом хочется любить,— прекрасно ты это сказал, и рад я ужасно за то, что тебе так жить хочется,— воскликнул Алеша.— Я думаю, что все должны прежде всего на свете жизнь полюбить.

— Жизнь полюбить больше, чем смысл ее?

— Непременно так, полюбить прежде логики, как ты говоришь, непременно чтобы прежде логики, и тогда только я и смысл пойму» (IX, 228).

Но это стремление Ивана «жизнь полюбить больше, чем смысл ее», «полюбить прежде логики» — лишь «половина дела», как выразился Алеша. Оно наталкивается на другую, и сильнейшую, половину натуры Ивана. Одновременно с интуитивной жаждой жизни необычайно острый, аналитический, дерзкий и смелый ум Ивана бьется именно над уяснением смысла жизни, он ищет разумной логики в устройстве человеческого общества. Не находя ее, он приходит к отрицанию всех моральных, социальных и философских устоев поведения человека. Если Алеша Карамазов за смирение, за веру в бога, за идею бессмертия, то его любимый брат Иван против смирения — он бунтарь, против веры — он атеист,

против идеи бессмертия — он материалист, знающий только земную жизнь. Эти убеждения приводят Ивана к цинизму, к мысли о том, что на этом свете «все позволено».

Идеологический спор двух братьев передан в необыкновенно страстном, драматизированном, напряженном диалоге в главах «Братья знакомятся», «Бунт» и «Великий инквизитор». Но это столкновение взглядов и мироощущений Ивана и Алеши определяет не только идеологическую драму, но и, что главное,— идеологическую трагедию. Дело в том, что бунтарство, атеизм и цинизм Ивана вовсе не укладываются в стройную концепцию, удовлетворяющую ее создателя. Сердце и разум Ивана обуреваемы неразрешимыми сомнениями и противоречиями веры и безверия. Он восклицает, подобно вольтеровскому атеисту: «Я не бога не принимаю, пойми ты это, я мира, им созданного, мира-то божьего не принимаю и не могу согласиться принять» (IX, 233). Иван вовсе не удовлетворяется атеизмом ради атеизма. Его стремление обрести бога — это в сущности стремление поверить в идеал, поверить в счастливое будущее человечества, понять благостный смысл мироздания, убедиться в справедливости и разумности бытия. Иван так разъясняет Алеше свои сомнения: «Оговорюсь: я убежден, как младенец, что страдания заживут и сгладятся, что весь обидный комизм человеческих противоречий исчезнет, как жалкий мираж... что, наконец, в мировом финале, в момент вечной гармонии, случится и явится нечто до того драгоценное, что хватит его на все сердца, на утоление всех негодований, на искупление всех злодейств людей, всей пролитой ими их крови, хватит, чтобы не только было возможно простить, но и оправдать все, что случилось с людьми,— пусть, пусть это все будет и явится, но я-то этого не принимаю и не хочу принять!» (IX, 233).

Почему Иван не хочет этого принять? Он исходит из весьма высоких, гуманистических побуждений. Никакой ценой нельзя ни искупить, ни оправдать несправедливости человеческих страданий. Человек смертен, он живет только в земном мире, и ни одна слеза невинного ребенка не может быть искуплена будущей гармонией. Этот этический подход к социальным проблемам таит в себе, однако, неразрешимое противоречие, ибо страдает абстрактностью и антиисторизмом, и потому, в сущности, ничего не разрешает. Уделом человека становится вопль отчаяния и безнадежности. Неслучайно цитирует Достоевский в «Братьях Карамазовых» Тютчева:

«Мужайся сердце до конца,
И нет в творении творца,
И смысла нет в мольбе».

Возможен и другой выход — нигилистическое отрицание всякой нравственности, вечных идеалов, и тогда — «все позволено». К чему приводит в жизни эта циническая формула, показано в образе Смердякова, который является мрачным двойником Ивана Карамазова, логическим итогом одной стороны его души атеиста. Поэтому-то Иван, отрицающий мир, так нелепо созданный богом, но одновременно ужасающийся перед призраком смердяковщины, обращается к Алеше с трогательными и в то же время наивными словами: «Братишка ты мой, не тебя я хочу развратить и сдвинуть с твоего устоя, я, может быть, себя хотел бы исцелить тобою» (IX, 234).

Но какими средствами исцеления обладают юный человеколюбец Алеша и его духовный учитель, умудренный годами и опытом монах Зосима? Нет у них и — главное — не может быть таких логических доводов и тем более практических средств, чтобы утолить смелый и резкий, не способный на компромиссы разум Ивана, бунтующий против несправедливости в мире.

В области этики они могли противопоставить сомнениям Ивана лишь рецепты нравственности, основанные на идеалистических принципах добра и зла, завещанных христианской религией. Они проповедовали смирение, которое, увы, не исправило человечество на протяжении тысячелетий.

В области политики они могли предложить лишь идеи христианского социализма, осуществляемого путем построения церкви-государства под эгидой церковной власти. Теория эта столь же утопична, сколь и реакционна.

В области философии они могли предложить лишь идеалистическую теорию «веры до чуда», основанной на интуиции и сердечном чутье, не познаваемых разумом и не доказуемых практическим социальным опытом.

Вот почему сомнения Ивана Карамазова были абсолютно неразрешимы, противоречия его мысли — поистине антагонистичны, судьба его как человека и мыслителя — трагична. Сюжетно эта трагедия завершена в романе тем, что Смердяков кончил самоубийством, а у самого Ивана помутился разум и он заболел белой горячкой.

«Легенда о великом инквизиторе», которую Алеша справедливо воспринял как своеобразную исповедь самого Ивана, представляет собой в сущности драматизированную новеллу. Острая борьба происходит в душе инквизитора, в сознании которого сталкиваются любовь и ненависть к Христу. Во имя Христа он готов сжечь его самого на костре, чтобы тот не мешал осуществлять его же учение средствами, противоположными принципам Учителя.

В связи с анализом сомнений Ивана необходимо отметить, что Достоевский нашел и ту художественную форму, которая наиболее полно выражала двойственную природу характеров его персонажей. Если исповедь героя у Л. Толстого Чернышевский определил как внутренний монолог, то исповеди у Достоевского можно назвать внутренними диалогами, развивающимися в разорванном сознании его бунтующих, сомневающихся героев.

Все сказанное характеризует роман Достоевского не только как роман-драму, но именно как роман-т р а г е д и ю. Ибо в трагедии мы обнаруживаем не просто столкновение высоких, исполненных глубокого смысла и содержания страстей, чувств, характеров, идей. Трагический конфликт должен быть всегда катастрофичен: столкновение противоположных сил в трагедии представляет собой неразрешимое, антагонистическое противоречие, и потому оно большей частью и сюжетно завершается гибелью одной или обеих борющихся сил.

И в этом смысле «Братья Карамазовы» — подлинная трагедия. Главный герой, Иван, в сознании которого с потрясающей силой сталкиваются основные идеологические противоречия, раскрытые в романе в целом: вера и безверие, гуманизм и антигуманизм, жажда добра и бессилие перед неистребимостью, «вечностью» зла, жизнеутверждение и неприятие мира,— потому и заболевает белой горячкой, что не может выдержать напора противоречий, обуревающих все его существо. Вспомним, как трагически воспринимает Алеша Карамазов бунт Ивана и его исповедь все в той же кульминационной книге «Pro и contra». Рассказав о безмерных страданиях детей, Иван замечает:

«— Мучаю я тебя, Алешка, ты как будто бы не в себе. Я перестану, если хочешь.

— Ничего, я тоже хочу мучиться,— пробормотал Алеша».

Но выслушав «Легенду о великом инквизиторе», сочиненную Иваном, Алеша понял безысходность мучений брата:

— А клейкие листочки, а дорогие могилы, а голубое небо, а любимая женщина! К а к ж е ж и т ь - т о б у д е ш ь? Чем ты любить-то их будешь? — горестно восклицает Алеша.— С таким адом в груди и в голове

разве это возможно? Нет, именно ты едешь, чтобы к ним примкнуть... а если нет, то убьешь себя сам, а не выдержишь!

— Есть такая сила, что все выдержит! — с холодною уже усмешкою проговорил Иван.

— Какая сила?

— Карамазовская... сила низости карамазовской» (IX, 260).

Мы знаем из развязки романа, что Алеша как бы напророчил Ивану трагический конец. Даже «сила низости карамазовской» не спасла разум Ивана от обуревавших его неразрешимых трагических противоречий. В развязке романа, в последних — одиннадцатой и двенадцатой книгах, писатель с потрясающей художественной силой и удивительным мастерством композиции рисует кошмарные галлюцинации в помутившемся сознании Ивана. В кошмарном сне, где реальное перемешалось с фантастикой, Достоевский вновь возвращается к проблематике «Легенды о великом инквизиторе» — в новой легенде, которую рассказывает Ивану его фантастический двойник — черт. Знаменательно, что реальный двойник Ивана, претворяющий в жизнь его бунтарско-анархические, аморальные принципы — сводный брат лакей Смердяков, фактический убийца старика Карамазова, не выдерживает тяжести своего гнусного преступления и кончает самоубийством, повесившись в день суда над ложно обвиненным в отцеубийстве Митей Карамазовым. Сам Иван под тяжестью неразрешимых противоречий, с новой силой вспыхнувших в его больном мозгу, заболевает белой горячкой. Прояснится ли его сознание? На это нет ответа в романе. Смерть помешала художнику завершить намеченные в «Эпилоге» мотивы дальнейшего развития судеб героев и в первую очередь — Алеши Карамазова.

Таким образом, и по напряженному драматизму идеологической борьбы, и по трагическому ее исходу «Братья Карамазовы» могут быть охарактеризованы как подлинный роман-трагедия. Определение жанра «Братьев Карамазовых» как романа социально-философского подчеркивает ту мысль, что творческий пафос Достоевского есть пафос художника-мыслителя. Определение романа как трагедии указывает не только на трагический характер жизненных конфликтов, изображенных в произведении, но и на трагедийные, неразрешимые противоречия в мировоззрении Достоевского. Он сам мучительно сознавал их. Еще в 1854 г. он признавался в письме к Н. Ф. Фонвизиной: «Я скажу вам про себя, что я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоило и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных»[12].

2

Уже накопилась достаточно богатая, и дореволюционная и советская, критическая литература о Достоевском, из которой можно получить довольно полную и правильную характеристику образной системы романа. Даже при методологической ошибочности некоторых исследований в них можно почерпнуть много справедливых суждений и характеристик образов «Братьев Карамазовых».

Поэтому предметом настоящей статьи являются лишь некоторые проблемы, которые на наш взгляд не получили достаточного освещения в литературоведении.

[12] Письма, I, стр. 142.

Мы начали с краткой характеристики жанра «Братьев Карамазовых» потому, что категория жанра имеет в эстетике огромное значение. В жанре в сущности и обнаруживается наиболее общее и полное проявление единства содержания и формы литературного произведения. Вот почему для подлинных художников, с присущим каждому из них индивидуальным способом отражения действительности, так же как и своеобразным восприятием действительности, невозможна механическая переделка одного жанра в другой. Жанр, избранный художником,— это та единственная, неповторимая форма, в которую отливается пережитое, осмысленное писателем содержание действительности при свойственных лишь его творческой индивидуальности принципах восприятия и понимания жизни. Из определения жанра «Братьев Карамазовых» как романа-трагедии очень многое вытекает для анализа противоречий мировоззрения Достоевского в целом и проблематики его последнего творения.

Центральный образ «Братьев Карамазовых» как социально-философского романа — это, конечно, Иван Карамазов. И хотя сам Достоевский во вступлении «От автора» подчеркивает, что, по его замыслу, самое важное — «жизнеописание» Алексея Федоровича и что именно Алеша самый «примечательный» герой романа, тем не менее, не он, а Иван оказался объективно, т. е. художественно, наиболее убедительным героем. Вокруг него разгораются все идеологические страсти. Это он является центральной фигурой в кульминационной пятой книге. По существу Алеша лишь подает в ней реплики, которые способствуют раскрытию философии Ивана. В его уста вкладывает автор и свою «Легенду о великом инквизиторе». Наконец, Иван выражает самую сильную гуманистическую струю всего произведения, его гуманистический пафос, вопреки замыслу автора, который стремился раскрыть подлинное, деятельное человеколюбие в образе Алеши.

Но как же получилось, что именно Иван, циник и атеист, проповедующий отказ от всяких моральных норм и устоев, не верящий ни в добро, ни в зло, утверждающий абсолютно безнравственную формулу «все позволено», ставший идейным вдохновителем отцеубийства, оказался одновременно олицетворением гуманистического пафоса всего романа? Объяснение этого противоречивого сочетания антигуманистических идей и гуманистических тенденций раскрывает основные противоречия мировоззрения самого Достоевского, в творчестве которого нас покоряет великий гуманизм художника, болеющего за все страдающее человечество, и одновременно отталкивает «достоевщина», содержащая бесчеловечный культ страдания, мистическую религиозность и смирение.

В главе «Братья знакомятся» Иван говорит Алеше: «Вот моя суть, Алеша, вот мой тезис». Какова же эта суть, как ее разъясняет сам Иван? Суть эта и есть «настоящие русские вопросы, которыми мучаются русские мальчики», т. е. самые важные злободневные, социальные вопросы насущной жизни. Они будут рассуждать и «о мировых вопросах, не иначе: есть ли бог, есть ли бессмертие? А которые в бога не веруют, ну те о социализме и об анархизме заговорят, о переделке всего человечества по новому штату, так ведь это один же черт выйдет, все те же вопросы, только с другого конца» (IX, 232).

Об анархизме и социализме — это социальные и политические вопросы, есть ли бог и бессмертие — это философские вопросы. Независимо от характера решений этих вопросов, или даже глубоко порочного, реакционного решения, сама постановка их и, главное, раскрытие их внутренней органической связи — свидетельство силы художника-мыслителя, создателя именно социально-философского романа. Ни в одном романе Достоевско-

го до «Братьев Карамазовых» не показана с такой художественной полнотой эта органическая связь философских и социально-политических проблем. «Те же вопросы, только с другого конца»,— как выразился Иван. Не логическое, а именно художественное, наглядно-образное отражение этой внутренней связи — самых общих абстрактных философских проблем (атеизма или религии) с самыми острыми политическими проблемами (об осуществлении социализма и реальных путях переделки человеческого общества) — именно обнаружение этой связи через художественные образы и составляет одну из самых примечательных особенностей и художественную силу последнего романа Достоевского.

Какими средствами это достигается?

Реальная основа, на которой зиждется все построение романа, вся сложная система образов и круг самых глубоких философских проблем — это мир человеческих страданий. Горький в свое время писал, что должен был явиться человек, который бы воплотил в душе своей все страдания человечества, и этим человеком стал Достоевский. По первому впечатлению может показаться, что в изображении унижения и оскорбления людей Достоевский в «Братьях Карамазовых» лишь перепевает самого себя. Мотив этот в произведениях Достоевского, действительно, возникает все снова и снова. Но это повторение — от «Бедных людей» до «Братьев Карамазовых» — достигает все большей силы и глубины. В «Братьях Карамазовых» изображение страданий достигает апогея, потому что изображается самое невыносимое — страдания детей, в которых и воплощены, по мысли автора, страдания всего человечества. Наиболее обобщенно-символичны две картины. Одна из них, рассказанная Иваном Карамазовым, — о том, как генерал затравил ребенка собаками, другая — сон Мити Карамазова о том, как плачет дитё на груди у голодной русской крестьянки. Изображение мира человеческих страданий в его крайних формах — страданий невинных и беззащитных детей, достигающее у Достоевского невиданной доселе в мировой литературе художественной силы — наиболее убедительное доказательство самой крайней и кажущейся наиболее философски-абстрактной мысли Ивана Карамазова: нельзя принять мир божий, так бесчеловечно устроенный; нет справедливости, нет бога на земле.

Имеет глубокий смысл опасение самого Достоевского, изложенное в известном письме к Победоносцеву, найдет ли он достаточно сильное опровержение богохульства. «Богохульство это взял, как сам чувствовал и понимал сильней, т. е. так именно, как происходит оно у нас теперь в нашей России у *всего* (почти) верхнего слоя, а преимущественно у молодежи, т. е. научное и философское опровержение бытия божия уже заброшено, им не занимаются вовсе теперешние *деловые социалисты,* как занимались во все прошлое столетие и в первую половину нынешнего, зато *отрицается* изо всех сил создание божие, мир божий и *смысл* его. Вот в этом только современная цивилизация и находит ахинею. Таким образом, льщу себя надеждою, что даже и в такой отвлеченной теме не изменил реализму» [13].

Действительно, богохульство раскрыто убедительнее всего именно потому, что писатель н е и з м е н и л р е а л и з м у. Страдания человечества изображены с такой правдивостью и рельефностью, что в самом деле ничего не остается, как принять идею «деловых социалистов» — отрицать мир божий и его создателя таким, каким он является сейчас, стремиться к уничтожению социальных основ, на которых построен этот дикий мир, где «плачет мировое дитё».

[13] В. Е. Ч е ш и х и н - В е т р и н с к и й. Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников и его письмах, ч. 2, стр. 135.

В этом, как писали некоторые критики, «церковническом» романе Достоевского богохульство дано реалистически, а опровержение его — мистически, ибо нет реальных основ, жизненных доказательств для опровержения богохульства. Вот почему поучения старца Зосимы звучат абстрактно-мистически, неубедительно, и не получился у Достоевского реалистический образ этого монаха, а бунт Ивана оказался необыкновенно впечатляющим, реалистически убедительным и мотивированным, несмотря на символику, пронизывающую отдельные элементы этого образа.

Поэтому «Братья Карамазовы», несмотря на всю противоречивость и религиозную идею, их пронизывающую, остаются тем не менее в русле критического реализма.

Есть и еще одна линия в романе, художественно сильная и вполне реалистическая, это — изображение карамазовщины.

Каково реальное содержание карамазовщины?

На вопрос Алеши, как Иван жить будет, не имея идеала, разуверившись во всех социальных и моральных ценностях человеческих, тот ответил, что жить ему поможет *сила низости карамазовской*.

В карамазовщине действительно сконцентрирована *сила низости*. Эта сила низости воплощает все дурное, отвратительное, бесчеловечное, что накопилось в русском крепостническом (да и всяком антагонистическом) обществе на протяжении его развития. Эгоизм и самодурство, деспотизм и развращенность, унижение человеческого достоинства во имя своих диких прихотей, скупость и жестокость, игнорирование человеческих прав и норм социального поведения,— все это содержится в карамазовщине и особенно проявляется в поведении старика Федора Павловича. Низость карамазовская принимает тем более дикие, страшные, уродливые размеры, что всему карамазовскому семейству свойственна необыкновенная жажда жизни, удивительная способность к полноте жизни, которые обнаруживаются, особенно у старика Карамазова, в форме преимущественно разнузданной чувственности, безудержных страстей и чисто буржуазной жадности. Но эта же сила жизни проявляется и у братьев, Ивана и Дмитрия, в животном эгоизме, в индивидуализме, утверждении своей личности и удовлетворении своих желаний, как высшей цели бытия. «После меня — хоть потоп!» — это единственное мерило всего поведения представителей карамазовщины. Во имя этого можно покупать красоту и любовь женщины, бить людей, мучить детей, разрушать семейные устои, отцу идти против детей, брату против брата, мужу против жены, детям против родителей.

Можно было бы и карамазовщину объяснить той же формулой, какую употребил Щедрин в отношении к семейству Головлевых,— это «расчет за вековой паразитизм». Анализ карамазовщины как социального явления, отражающего типические черты крепостнического общества, обстоятельно сделан Л. П. Гроссманом [14].

Важно отметить, что изображение карамазовщины — еще одно свидетельство силы критического реализма Достоевского, присущей ему и в последнем его создании.

Образ Федора Павловича Карамазова создан художником с необыкновенной убедительностью. Он — обобщенное выражение социальных отношений старой России. Реалистичность этого образа в том, что он детерминирован в своем характере и в своих поступках бытовыми, психологическими, социальными, историческими обстоятельствами русской жизни опре-

[14] См. его вступительную статью к двухтомному изданию «Братьев Карамазовых» (Гослитиздат, 1935).

деленной эпохи. Только вырождающаяся помещичья среда, только деградирующий дворянский класс могли породить характер, в котором одновременно уживались бы шутовство и деспотизм, черты униженного приживальщика и не знающего удержу помещика-ростовщика. Внутренняя злоба в этом старике тем сильнее, что она содержит также расплату за униженное положение, которое он узнал в юности. Эту злобу он проявлял и в отношении погубленных им жен и в отношении к своим детям. Впрочем и его дети (порой даже кроткий Алеша) презирают, осуждают, ненавидят своего отца. С потрясающей психологической глубиной показывает Достоевский, что некоторые черты старика Карамазова по законам социальной и биологической наследственности неизбежно передавались его детям — Ивану, Смердякову и в особенности Дмитрию.

Образ Дмитрия, на наш взгляд, в большей мере, чем образы Ивана и Алеши, наделен конкретными, жизненными чертами. Это не значит, что он глубже или богаче в социально-философском, идейном отношении, чем образ Ивана. Но для понимания карамазовщины и противоречий реальной действительности он дает не меньше материала.

В противоположность скептику, рационалисту, аналитику Ивану Дмитрий рисуется человеком страстей, необузданной чувственности. В то же время он таит в себе и благородные, даже великодушные человечные черты. Это ярко обнаруживается в его отношениях к обеим героиням романа — Грушеньке и Катерине Ивановне.

Стремление удовлетворить свою чувственность, воспользовавшись безвыходным положением девушки, возможность обидеть несчастного штабс-капитана Снегирева уживаются в Мите с огромной силой любви к Грушеньке, способной подвигнуть его и на отцеубийство и на великое раскаяние.

Образ Мити Карамазова важен для Достоевского во многих отношениях. Во-первых, он отражает искаженность, извращенность всего строя жизни, способствующего пробуждению разнузданности, жестокости в человеческой натуре. Во-вторых, суд над Митей, обвинение его в отцеубийстве служат Достоевскому и для того, чтобы опровергнуть юридические хитросплетения судопроизводства, при котором игнорируются нравственные основы поступков людей, и одновременно для обличения суда присяжных (что имело в условиях конца 70-х годов явно реакционный смысл). Но в финале романа открывается еще одно, важнейшее для Достоевского значение образа Дмитрия Карамазова. Решение Мити пострадать и принять безвинно каторгу служило Достоевскому доказательством его излюбленной мысли, что только готовность пострадать и смирение могут нравственно очистить человека.

Критический реализм и глубина психологического анализа обнаруживаются с огромной силой и в женских образах — Катерине Ивановне и Грушеньке, и в образах бедного Снегирева и его сына Илюшечки. Следует подчеркнуть, что они имеют большое значение для раскрытия гуманистического и демократического характера романа. Изломанность натур обеих женщин — результат условий их жизни. Унижения в молодости, сознание того, что женское достоинство и честь, и любовь можно купить за деньги, злоба к «обидчику» Мите и в то же время стремление любить всеми силами души, жажда примириться с жизнью — все это порождает одновременно гордость и внутреннюю боль, мстительную злобу и сострадание. В сущности трагедия «маленького человека» Снегирева и его сына Илюшечки близка трагедиям обеих женщин. Их судьба свидетельствует о том, что невозможно в этом несправедливом обществе утвердить бедным людям свое человеческое достоинство и превосходство над разврат-

никами, буянами и обидчиками. Таким образом, социальные противоречия порождают нравственную изломанность обиженных людей.

Сцены и образы, рисующие подавление человеческого достоинства, страдания беззащитных от карамазовщины людей, и создают ту атмосферу реальной действительности, в которой с неизбежностью возникает бунт Ивана Карамазова против человеческих страданий, против мира, так несправедливо устроенного богом.

Без этой широчайшей картины русской жизни, нарисованной кистью великого и жестокого в своей правдивости реалиста, все рассуждения Ивана о страданиях детей и о богохульстве стали бы абстрактно-философскими категориями, а весь последний роман Достоевского не сохранил бы своего значения для русской и мировой литературы, ибо тогда остались бы лишь реакционные церковно-религиозные идеи писателя, давно опровергнутые ходом исторического развития России и всего человечества. Игнорировать эту реалистическую сторону произведения — значит искусственно сужать всю сложность романа, его замысел и художественное воплощение. Но так именно, на наш взгляд, поступает В. В. Ермилов в своей книге о Достоевском, утверждая, что это в основном ц е р к о в н и ч е с к и й роман, в котором попадаются гениальные страницы (бунт Ивана), противостоящие общему пафосу произведения. Ермилов даже добавляет, ссылаясь на Л. Гроссмана, что роман писался «в большой степени по заказу правительственных кругов» [15]. Мысль эта не нова. Причем выражали ее представители прямо противоположных идеологических лагерей. М. Антонович, критик-демократ, доказывал эту мысль в статье «Мистико-аскетический роман» еще в 80-х годах, считая, что центральные образы романа — это Зосима и Алеша. Конечно, резкая критика Антоновичем реакционной религиозной стороны романа была совершенно справедлива. Но если бы «Братья Карамазовы» сводились лишь к этим образам, они не сохранили бы своего выдающегося места в великой русской литературе критического реализма. Принцип подхода Антоновича к творчеству писателя в целом был шагом назад по сравнению с диалектической оценкой творчества Достоевского, содержавшейся в статье Добролюбова и высказываниях Щедрина. Но и мракобес В. Розанов в книге «Легенда о великом инквизиторе Ф. М. Достоевского» (изд. 3, 1906) видел в «Братьях Карамазовых» лишь религиозное сочинение, конечно, в противоположность Антоновичу, восторгаясь этим его качеством.

Нам представляется, что изображение мира человеческих страданий, с одной стороны, и «карамазовщины», социально возможной только в таком мире,— с другой, определяет силу критического реализма романа и создает подлинно реалистическую основу всей его сложной философской и социально-политической проблематики. Эта проблематика содержит, как уже было сказано, изображение судеб личности в связи с судьбами России и всего человечества. Роман, как «эпос буржуазного общества», по выражению Гегеля, и есть изображение судеб личностей в их столкновениях и взаимоотношениях друг с другом и с обществом. Все многообразие, даже нагромождение персонажей в «Братьях Карамазовых», столкновение человеческих страстей, развитие конфликтов, описание того, какие разрушительные действия производят в натуре людей ревность, любовь, жадность, честолюбие, свидетельствуют об огромной силе психологического анализа Достоевского.

Но этот психологизм Достоевского в то же время был односторонен, ибо обнаруживал в натуре человека лишь некоторые свойства, которые, по убеждению художника, и составляли главную сущность людей. Это

[15] В. Е р м и л о в. Ф. М. Достоевский. М., 1956, стр. 238.

свойство — раздвоение, противоречивость побуждений и поступков, сосуществование двух «бездн». В таком понимании и раскрытии сущности человеческой натуры сказалась противоречивость восприятия действительности Достоевским.

С одной стороны, раздвоение человека, постоянная борьба в нем доброго и злого начал, частое торжество темных, мрачных и необузданных страстей показаны как результат искажения, извращения человеческой натуры социальными условиями. С другой стороны, эти же свойства утверждаются как воплощение извечной человеческой сущности, которая не зависит от среды, обстоятельств и социальных условий. Ее можно подавлять, по убеждению писателя, но опираясь не на социальные силы, а только на моральные, лежащие вне общественных условий и даже вне самой человеческой натуры. Эти силы Достоевский находит в религиозной этике, в аскетическом отрешении от естественных человеческих побуждений. В этом смысле идеалистическая этика Достоевского противостоит материалистической этике революционных демократов, и в первую очередь Чернышевского. Достоевский воинствующе противопоставляет свое понимание человека пониманию революционных демократов, одновременно искажая сущность их революционной этики.

Взгляд Достоевского на человека, который проникает и всю систему образов «Братьев Карамазовых», отчетливо сформулирован им в «Дневнике писателя» за 1877 г. в связи с размышлениями по поводу романа Л. Толстого «Анна Каренина»:

«Ясно и понятно до очевидности, что зло таится в человечестве глубже, чем предполагают лекаря-социалисты, что ни в каком устройстве общества не избегнете зла, что душа человеческая останется та же, что ненормальность и грех исходят из нее самой и что, наконец, законы духа человеческого столь еще неизвестны, столь неведомы науке, столь неопределенны и столь таинственны, что нет и не может быть еще ни лекарей, ни даже судей *окончательных*, а есть тот, который говорит: «Мне отмщение и аз воздам»» (XII, 210).

Как видим, здесь утверждается не только извечность зла, но и невозможность познания «законов духа человеческого». Что же, кроме утопической веры, остается в таком случае художнику, все же мечтающему о золотом веке человечества? Где же найти опору для той «веры», о которой говорится в «Сне смешного человека»: «...я видел и знаю, что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле. Я не хочу и не могу верить, чтобы зло было нормальным состоянием людей. А ведь они все только над этой верой-то моей и смеются» (XI, 249—289).

Но каким образом в действительной жизни воплотить эту веру? Переделкой социальной системы общества, как предполагают социалисты,— по Достоевскому невозможно; изменить человеческую натуру силами, вне его находящимися,— бесполезно. Остается лишь подавлять в себе злое начало, нравственно самоусовершенствоваться.

Таким образом, художник оказывается в заколдованном кругу своих идеалистических и метафизических воззрений.

Чтобы человек был прекрасен и счастлив, он должен отказываться от своей сущности, подавлять в себе человеческое. Чтобы уничтожить человеческие страдания, искажающие духовный облик человека, личность должна пострадать за всех. Для счастья людей нужно, чтобы Соня пошла на каторгу за раскаявшимся и принявшим муки Раскольниковым, для этого нужно, чтобы Митя Карамазов принял на себя преступление, которого не совершал, а Катерина Ивановна пошла бы на каторгу за Митей, т. е. тем человеком, который обидел ее как женщину. Так, исходя из гу-

манистического неприятия человеческих страданий, Достоевский приходит к антигуманистическому культу страдания.

Но проблематика романа «Братья Карамазовы» намного шире рамок изображения трагедии личности. Художественная мысль Достоевского влечет его к более широким обобщениям. Его тревожит не только внутренний мир отдельной личности, трагедия индивидуальности. Его волнует не только вопрос о том, «чем жить Ивану Карамазову», но и то, чем жить России? В постановке этого вопроса (отнюдь не в ответе на него) также сказывается величие художника, сила его подлинно патриотической тревоги за судьбы родины.

Тем из семейства Карамазовых, которые воплощают все отвратительные черты карамазовщины, нет дела до судеб отечества. Испить кубок жизни до дна, испытать наслаждения жизни для себя как можно полнее, игнорируя все остальное, в том числе и страну, в которой они живут,— вот их девиз.

Самое отвратительное порождение карамазовщины — Смердяков. Он лакей не только по положению, но и по душевному складу, по психологии, и более того, он лакей по убеждениям, по своим политическим взглядам. Для него нет ничего святого, он презирает людей, Россию, человечество. Он способен убить отца, предать родину. «Я всю Россию ненавижу»,— говорит он цинически. Смердяков сожалеет о том, что в 1812 г. Наполеон не уничтожил русскую нацию. Это вовсе не означает, что он предпочитает по каким-либо идейным соображениям более прогрессивную буржуазную Францию крепостнической России. Он разъясняет: «Если вы желаете знать, то по разврату и тамошние, и наши все похожи. Все шельмы-с, но с тем, что тамошний в лакированных сапогах ходит, а наш подлец в своей нищете смердит» (IX, 223). Суть смердяковщины — в абсолютном лакействе, во всеобщей продажности, в отсутствии моральных и политических устоев и убеждений. Где больше заплатят, там и служит и угождает. Смердяковщина — это крайняя ступень идеологического и психологического цинизма и нравственного падения.

Но не следует забывать, что Смердяков — все же двойник Ивана Карамазова, того самого Ивана, который не может вытерпеть страданий детей, которому еще дороги высокие гуманистические идеалы. Какова же здесь логика художественной мысли Достоевского? Как объяснить тот парадокс, что гуманизм Ивана сближается с крайней степенью антигуманизма Смердякова? Ответ на этот вопрос содержится в разговоре Ивана с Алешей и в «Легенде о великом инквизиторе». Здесь ставится вопрос о судьбах человечества, анализируется его историческое развитие. Иван признается Алеше: «Я хочу в Европу съездить, Алеша, отсюда и поеду; и ведь я знаю, что поеду лишь на кладбище, но на самое, самое дорогое кладбище, вот что! Дорогие там лежат покойники, каждый камень над ними гласит о такой горячей минувшей жизни, о такой страстной вере в свой подвиг, в свою истину, в свою борьбу и в свою науку, что я, знаю заранее, паду на землю и буду целовать эти камни и плакать над ними,— в то же время убежденный всем сердцем моим, что все это давно уже кладбище и никак не более» (IX, 228).

Европа с ее дорогими покойниками, с верой в подвиг, в истину, в борьбу — это для Достоевского символ высочайших социальных исканий человечества, содержавшихся в мечтах просветителей и утопических социалистов. По Достоевскому, идеи социализма — это чисто европейское явление и в Россию оно перешло как наносное из Европы. Взгляды Белинского и Чернышевского — это, по его убеждению, механически перенесенные на русскую почву идеи европейских социалистов. Ивану Кара-

мазову еще дороги эти идеалы, но они уже покойники, а Европа — это кладбище, где похоронены высокие идеалы человечества. В этом выражении «дорогие покойники» содержится суть противоречия, трагического противоречия, которое сблизило гуманизм Ивана с цинизмом, а самого Достоевского, начавшего творческий путь под влиянием идей революционера и социалиста Белинского, привело к сближению с реакционером и мистиком Победоносцевым.

Почему эти покойники *дорогие?* Потому, что конечные их цели — это уничтожение страданий на земле, чтобы перестало плакать *«мировое дитё»,* чтобы воцарился золотой век человечества. Почему это *покойники?* Потому, что идеалы эти не осуществились в Европе, и, по мнению Достоевского, не осуществятся и в России. Более того, Достоевский считает, что эти идеалы, т. е. идеи социализма, вредны для человечества, и он хочет спасти от них свою родину — Россию. Убежденный в этом, он стремится всеми доступными ему художественными и публицистическими средствами опровергнуть эти идеалы, бороться с ними, опорочить их, не останавливаясь перед извращением социалистических идей. С целью опорочить современный ему русский социализм Достоевский пародирует в сущности в «Братьях Карамазовых» взгляды Добролюбова и Щедрина и вообще разночинцев-демократов в образе семинариста Ракитина и в речи адвоката Фетюковича [16].

Кульминационный момент полемики Достоевского с атеистами и социалистами содержится в «Легенде о великом инквизиторе». Все муки разума автора «Легенды» — Ивана Карамазова далеко выходят за рамки трагедии личности. В самом деле, все сомнения Ивана Карамазова, мучительные поиски им смысла жизни и собственного назначения, его споры с Алешей направлены вовсе не к тому, чтобы решить свою личную судьбу, утвердить свое личное благополучие, свое социальное положение в обществе. Иван не хочет мириться с социальной несправедливостью, с античеловеческими нравами и законами, которые окружают его в крепостнической самодержавной России, где родители могут подвергать издевательствам и страданиям семилетних детей, где генерал может затравить ребенка на глазах у матери, где родной отец Ивана — жестокий сладострастник и скупец — готов унизить человеческое достоинство любого, кто мешает его прихотям. Но Иван идет дальше. Он хочет понять закономерности развития человеческого общества в его истории. Этому и служит «Легенда».

Надо иметь в виду также следующее. Непосредственно «Легенда» направлена на разоблачение католицизма. И самый материал, почерпнутый из опыта деятельности инквизиции, и значительная часть идеологической аргументации, взятой из религиозной сферы, из богословских рассуждений, свидетельствуют о том, что «Легенда» направлена против западноевропейского католицизма. Но суть и главный реакционный смысл ее именно в том и заключается, что Достоевский произвел чудовищное смешение католицизма с социализмом. Материализм и атеизм великого инквизитора Достоевский переадресовывает к социализму вообще, к русским революционерам-социалистам 60-х годов в особенности. Великий инквизитор, прикрываясь именем Христовым, которое символизирует мечту об освобождении человечества от рабства и угнетения, свершает дела, прямо противоположные христианскому идеалу, христи-

[16] Анализ полемики Достоевского с революционными демократами произведен во многих исследованиях (В. С. Любимовой-Дороватовской, Л. П. Гроссмана, А. С. Долинина) и обобщен в книге С. Борщевского «Щедрин и Достоевский. История их идейной борьбы» (М., 1956).

анскому социализму. По убеждению инквизитора, человек создан бунтовщиком, он не способен сам устроить свою свободу и свое счастье на земле. «Свобода и хлеб земной вдоволь для всякого в свете немыслимы, ибо никогда, никогда, не сумеют они разделиться между собою!» «Человек слабее и ниже создан, чем ты о нем думал,— обращается инквизитор к Христу.—...Он слаб и подл» (IX, 251—253). Такова исходная точка зрения инквизитора. Он полагает, что подлинно христианский идеал свободы не под силу людям. Поэтому во имя реальной любви к человечеству, а не иллюзорно-утопической, надо знать меру возможности свободы человечества. Сами народы не в состоянии ни добыть себе свободу, ни жить в свободном, счастливом обществе. Над ними нужно поставить силы, способные обуздать человеческую натуру; эти силы — чудо, тайна, авторитет. Без насилия невозможно править человечеством. И великий инквизитор изгоняет Христа, чтобы тот не мешал ему осуществлять на земле свою власть над людьми.

Конечно, Достоевский верно увидел лицемерные черты мирового католицизма. Прикрываясь именем Христа, церковь вела крестовые походы, жгла и грабила народы и страны. Политика церкви была очень далека от христианской веры в бога, в добро, в возможность внутренней свободы человека как личности. Прав Алеша, воскликнув, что этот инквизитор не верит в бога, он атеист; не верит в бессмертие души, он материалист; не верит в мирное усовершенствование общества, он сторонник насилия. Исходя из воззрений великого инквизитора, можно прийти к совершенно аморальным выводам и к формуле Ивана Карамазова — «все позволено».

Сейчас нам ясно, что материализм, атеизм и бунтарство, критикуемые в «Легенде», не имеют ничего общего с материализмом, атеизмом и революционностью русских революционных демократов. Прозорливость Достоевского для своего времени проявилась лишь в том, что он увидел органическую связь принципов материализма, атеизма и революции. Он понял, что идеи материализма и отрицание религии могут привести к выводам о необходимости революционного уничтожения существующего строя. Но, как всегда у Достоевского, истина перемежалась с ложью, реалистические образы сочетались с мистическими. Истинное содержание философии, этики и политики русской революционной демократии, воплощенных в деятельности Белинского, Чернышевского, Добролюбова, вовсе не соответствовало тому, что нарисовал Достоевский в образе своего бунтаря-атеиста Ивана Карамазова или семинариста Ракитина. Это несоответствие обнаружили уже современники Достоевского, связанные с революционным движением: Щедрин и Антонович, Михайловский и Ткачев. Но в споре современников с Достоевским им, естественно, не хватало аргументов, почерпнутых из социального опыта XIX века. Не было еще реального, воплощенного в жизнь исторического опыта, который опровергал бы сомнение в возможности создать социалистическое общество революционным путем. Этот великий опыт появился лишь в XX веке. Исторический опыт буржуазных революций, на который могли сослаться защитники социалистических учений, как будто, наоборот, доказывал несостоятельность идей «социализма», мы бы сейчас сказали — буржуазного социализма.

В своей критике социализма Достоевский имел в виду опыт революционных движений в XVIII и XIX вв. на Западе и в России. Но ни восстание Пугачева, ни заговор декабристов, ни революционная ситуация 1859—1861 годов в России, ни буржуазные революции 1789, 1830, 1848 годов во Франции, ни даже пролетарская Парижская Коммуна не привели к торжеству идей освобождения человечества.

Только теория научного социализма могла объяснить причины невозможности осуществления социалистических идеалов в буржуазных революциях XVIII и XIX вв., только она могла объяснить ограниченность, хотя и закономерную, идей утопического социализма русских крестьянских революционных демократов.

Необходимо также иметь в виду исторические противоречия революционного движения в России в 60-е и 70-е годы. Известно, что Маркс и Энгельс необычайно высоко оценивали революционную деятельность Чернышевского и Добролюбова и всегда противопоставляли им вредную для дела революции программу и тактику Бакунина и Нечаева. Критике Бакунина и Нечаева Маркс и Энгельс посвятили целый раздел своей работы «Альянс социалистической демократии и Международное Товарищество рабочих» (1873). Они указывали в ней: «Эти всеразрушительные анархисты, которые хотят все привести в состояние аморфности, чтобы установить анархию в области нравственности, доводят до крайности буржуазную безнравственность». Знаменательно, что, критикуя бакунинцев и нечаевцев, Маркс и Энгельс также сравнивали их деятельность с практикой иезуитской католической церкви: «Мы могли уже по нескольким образчикам судить об этой альянсистской морали, догматы которой, чисто христианского происхождения, были со всей тщательностью разработаны первоначально эскобарами XVII века. Альянс только до нелепости утрирует ее характер и на место святой католической, апостольской, римской церкви иезуитов ставит свое архи-анархическое и всеразрушительное «святое революционное дело»» [17]. Основоположники марксизма критиковали русских анархистов слева.

Анархистские извращения идей социализма в России Достоевский критиковал справа. Мелкобуржуазный анархизм Бакунина и авантюристский терроризм Нечаева как бы служили ему косвенным подтверждением «Легенды о великом инквизиторе». Но Достоевский совершал реакционную подмену: извращение идей социализма в практике революционного движения он выдавал за подлинный социализм, соединив вместе Чернышевского и Нечаева, Бакунина и Парижскую Коммуну.

Вот что писал Достоевский Страхову 18 мая 1871 г.: «Но взгляните на Париж, на Коммуну. Неужели вы один из тех, которые говорят, что опять не удалось за недостатком людей, обстоятельств и проч.? Во весь XIX век это движение или мечтает о рае на земле (начиная с фаланстеры), или чуть до дела (48 год, 49 — теперь) — выказывает унизительное бессилие сказать хоть что-нибудь положительное. В сущности, все тот же Руссо и мечта пересоздать вновь мир разумом и опытом (позитивизм). Ведь уж, кажется, достаточно фактов, что их бессилие сказать новое слово — явление не случайное. Они рубят головы почему? Единственно потому, что это всего легче. Сказать что-нибудь несравненно труднее. Желание чего-нибудь не есть достижение.

...Неужели, наконец, мало теперь фактов для доказательства, что не так создается общество, не те пути ведут к счастью и не оттуда происходит оно, как до сих пор думали?» [18].

Таким образом, «Легенда» является действительно кульминацией романа «Братья Карамазовы», как социально-философского произведения: именно в ней поставлен вопрос о путях освобождения человечества.

Достоевский был убежден, что в «Легенде» отчетливее всего показана связь материализма, атеизма и социализма и антигуманистический характер бунтарства и революционности.

[17] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XIII, ч. 2, стр. 623.
[18] Письма, II, стр. 363—364.

Анализ «Легенды» приводит нас к пониманию того, что «Братья Карамазовы» не только социально-философский роман, но и роман-трагедия в том смысле, о котором шла речь ранее.

В самом деле, в «Легенде» обнаруживается главное противоречие, неразрешимое для Достоевского на протяжении всей его творческой жизни. Это противоречие можно сформулировать следующим образом. Мир полон человеческих страданий, которые невозможно вытерпеть, и потому неизбежно возникает идея освобождения от этих страданий, протеста против них. Этот протест вызывает бунт против социальных устоев, порождающих страдания и унижения человеческой личности. Бунт против социальных устоев естественно перерастает в отрицание и той идеологии, и той религии, которая освящает, увековечивает социальную несправедливость; в конечном счете возникает отрицание бога, богохульство. В то же время, по убеждению Достоевского, богохульство приводит к потере идеалов, к утрате этических норм, к исчезновению критериев добра и зла, к утверждению свободы личного хотения, к формуле «все позволено». К этому следует добавить, что бунт против социальных устоев Достоевский связывал всегда с практикой революционной борьбы своего времени. А в этой революционной борьбе, в условиях отсталой крестьянской мелкобуржуазной страны, при полном почти отсутствии пролетариата как класса, естественно имели место и извращения идей социализма. Террористические методы борьбы с самодержавием, которые проповедовали Нечаев и нечаевцы, узкое сектантство и нетерпимость, анархо-индивидуалистическое доктринерство были лишь компрометацией идей социализма не только научного — Маркса и Энгельса — на Западе, но и утопического — Чернышевского и Щедрина — в России. Достоевский распространял извращение идей социализма на сущность социализма вообще и приходил к выводу, что анархический лозунг «все позволено» влечет за собой оправдание всякого насилия, любых антигуманистических действий: лжи, разврата, преступлений, убийств, всяческого унижения сильною личностью более слабых, обиженных, бесправных.

Таким образом, получался как бы заколдованный круг. С одной стороны, нельзя мириться с социальной несправедливостью, с человеческими страданиями. С другой — всякий протест против мирового зла приводит к новому злу, к новым насилиям и страданиям. Это противоречие было для Достоевского подлинной трагедией, неразрешимой проблемой, которую мучительно и тщетно стремился разрешить великий художник, из которого стремилась вырваться философская мысль его. Напряженные поиски выхода из противоречия были для Достоевского не только выражением исканий художественной мысли или эстетическим стремлением отразить это противоречие в художественных образах. Творчество Достоевского отличалось необыкновенно острой публицистической, актуальной, злободневной направленностью. Собственно эстетические задачи переплетались у него теснейшим образом с этическими, политическими и философскими исканиями. По насыщенности непосредственно политическими проблемами его творчество может быть сравнено, пожалуй, лишь с творчеством его современника и идейного противника из лагеря революционной демократии — Салтыкова-Щедрина.

Знаменательна мысль Достоевского, высказанная им в заключении романа «Подросток»: «Но что делать, однако ж, писателю, не желающему писать в одном историческом роде и одержимому тоской по текущему? Угадывать и... ошибаться». Достоевский, действительно, в своих художественных произведениях многое гениально угадывал, и во многом катастрофически ошибался. Когда он угадывал, в нем побеждал гениальный

художник, создававший реалистические образы, насыщенные философской глубиной, проникнутые идеями гуманизма и демократии. Когда он ошибался и в нем брали верх идеи реакционера, проповедника религии и смирения, появлялись односторонние тенденциозные образы, лишенные реалистической убедительности и жизненной правды.

Своеобразие «Братьев Карамазовых» как романа-трагедии в том и заключается, что развитие трагических коллизий, в которые поставлены многочисленные его персонажи: «идеологические» — Иван, Алеша, старец Зосима, и психологические, т. е. носители человеческих страстей — Дмитрий, Катерина Ивановна, Грушенька,— это развитие подчинено раскрытию главного противоречия, которое было сформулировано выше. Великое искусство Достоевского как художника-мыслителя проявилось именно в том, что это противоречие раскрывалось в реальных судьбах людей, в художественно убедительных характерах, в изображении вполне реалистических конфликтов. При этом следует подчеркнуть, что реализм Достоевского вовсе не совпадает с понятием правдоподобия. Вообще, правда в искусстве отнюдь не совпадает с бытовым правдоподобием. Без условности нет никакого искусства, в том числе и подлинно реалистического искусства. «Условность» в реалистическом методе Достоевского проявлялась в необычайном сгущении, концентрации, преувеличении всех изображаемых явлений, характеров, ситуаций. Таким образом, возникало ощущение исключительности, даже несбыточности того, что он изображал. Но эта исключительность, доходящая до фантастичности, была своеобразной формой обобщения, формой отражения существенных и глубочайших сторон действительности.

Достоевский сам неоднократно высказывался по поводу своего художественного метода, поясняя специфику своего реализма. Так, в письме к А. Майкову он утверждал: «Совершенно другие понятия я имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики. Мой идеализм реальнее ихнего. Господи! Порассказать толково то, что мы все, *русские, пережили в последние десять лет в нашем духовном развитии* — да разве не закричат реалисты, что это фантазия! Между тем это исконный, настоящий реализм!» [19].

В письме к Н. Страхову он еще точнее развил ту же мысль: «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд на них, по-моему, не есть еще реализм, а даже напротив».

Неслучайно Достоевский высоко оценил в творчестве Эдгара По именно ту черту, которая была близка ему самому: «Он почти всегда берет самую исключительную действительность, ставит своего героя в самое исключительное внешнее или психологическое положение и с какою силою проницательности, с какою поражающей верностью рассказывает он о состоянии души этого человека!» (XIII, 523). О праве на фантастику в реалистическом искусстве говорит Достоевский и в своем отзыве о «Призраках» в письме к Тургеневу: «Форма ваших *Призраков* — превосходна. Ведь если в чем-нибудь тут сомневаться, так это, конечно, в форме. Итак, все дело будет состоять в вопросе: имеет ли право фантастическое существовать в искусстве? Ну, кто же отвечает на подобные вопросы! Если что в *Призраках* и можно бы покритиковать, так это то, что они *не совсем*

---

[19] Письма, II, стр. 169.

вполне фантастичны. Еще бы больше надо. Тогда бы *смелости* больше было»[20].

Приведенные высказывания Достоевского доказывают, что он видел высшую форму проявления реализма в изображении исключительного, доходящего порой до фантастического. И эти свои взгляды на реализм он воплощал в художественной практике.

Обратим внимание на подчеркнутые слова в письме к Майкову.

Достоевский указывает, что художнику надо рассказать о том, что́ *пережили* русские *в нашем духовном развитии*. Духовное развитие, идеологическая жизнь, идейные, философские искания — вот что стояло в центре внимания художника, начиная с «Записок из подполья». Обострение и углубление интереса именно к духовной жизни, к идейным исканиям нарастало от романа к роману.

Духовные муки, колебания и сомнения между верой и безверием, одолевающие Ивана Карамазова, поиски смысла жизни, содержащиеся в истории жизни старца Зосимы и в деятельности Алеши Карамазова, идейные споры мальчиков в беседах с Алешей, рассуждения юного философа Коли Красоткина, в 14 лет уже размышлявшего над Белинским и Вольтером,— все это было действительно рассказом о том, что «мы все, русские, пережили в последние десять лет в нашем духовном развитии». Фраза эта о духовном развитии была написана в 1868 г., и Достоевский имел в виду десятилетие периода крестьянской реформы, когда Россия пережила огромные переломы и потрясения во всех сферах жизни — экономической, политической, идеологической, психологической. Но тем более это относится к последующим 70-м годам, когда все эти процессы переломного периода еще более обострились и углубились. В области экономической — патриархально-помещичьи социальные отношения сменялись капиталистическими; в области политической — период дворянской революционности сменился разночинским и развитием революционного народничества; в области идеологической — шла ожесточенная борьба между либеральной и монархической идеологией, основывавшейся на идеалистической философии, религиозных убеждениях и охранительных принципах, с одной стороны, и революционно-демократической идеологией, основывавшейся на материалистической философии, атеистических убеждениях и социалистических принципах — с другой. Все эти перемены и переломы неизбежно сказывались на психологии самых различных социальных слоев, проникая в разнообразные сферы человеческих отношений, поведение людей, в быт, чувства, мысли, настроения.

Переломность эпохи с большой остротой ощущали и отражали (каждый по-своему) не только Достоевский, но и другие великие художники этого времени. Лев Толстой передал ее в романе «Анна Каренина» и сформулировал в словах Константина Левина: «У нас теперь, когда все это переворотилось и только укладывается, вопрос о том, как сложатся эти условия, есть единственный важный вопрос в России». Известно, что эту фразу Левина В. И. Ленин назвал необыкновенно меткой характеристикой всей эпохи с 1861 до 1905 г., т. е. эпохи подготовки первой русской революции.

Роман «Братья Карамазовы», написанный в конце 70-х годов, был в творчестве Достоевского тем синтетическим произведением, в котором с наибольшей полнотой и глубиной отразилось духовное развитие русского общества и противоречия этого развития, хотя и раскрытые с одной лишь, но тем не менее весьма существенной стороны.

---

[20] Письма, I, стр. 344.

Для того чтобы передать с наибольшей силой трагедийный характер и напряженность идейных исканий, их высшую философскую сущность, и в то же время не погрешить против художественности, не впасть в рационализм и абстракции, сохранить конкретно-чувственную образную форму и передать все в живых человеческих характерах,— для этого Достоевский, говоря его же словами, «берет самую исключительную действительность, ставит своего героя в самое исключительное внешнее или психологическое положение». Эта исключительность почти неправдоподобна, граничит с фантастикой и символикой, но именно она и определяла тот высший реализм, который отстаивал писатель и который составил ему славу великого художника, сказавшего новое слово в истории мирового искусства.

В «Братьях Карамазовых» читателя, привыкшего к манере Гончарова, Тургенева, Толстого, поражает исключительность внешних положений, сюжетных ситуаций. История семейства Карамазовых уже сама по себе необычна. Все четыре брата связаны между собой дикими и причудливыми отношениями. Самый сюжет отцеубийства осложнен необыкновенными обстоятельствами: один брат — Иван является идейным вдохновителем убийства, другой — Дмитрий мог бы стать фактическим убийцей, но по случайности не стал им, хотя и был осужден на каторгу; третий — Смердяков, сводный брат, рожденный от случайной связи отца с юродивой нищенкой Лизаветой Смердящей, и был фактическим убийцей, но повесился перед судом, унеся с собой тайну подлинного виновника убийства; наконец, четвертый брат — Алеша, все знающий, всем прощающий, является как бы исповедником, которому каются в своих грехах его два грешные, мятущиеся в своих умственных и чувственных пороках кровные братья — Иван и Дмитрий. Любовные отношения, которые связывают Грушеньку со стариком Федором Павловичем и одновременно с его сыном Дмитрием, а Катерину Ивановну одновременно с двумя братьями Иваном и Дмитрием, также представляют собой нечто необыкновенное, ненормальное, противоестественное. Если можно говорить о гротеске в области сюжета, то в «Братьях Карамазовых» поистине сюжетный гротеск, при котором неестественные, извращенные человеческие отношения преувеличены до такой степени, что достигают чудовищно уродливой формы, нарушая все нормы человечности.

Точно так же и сама душевная жизнь героев, их психология изображаются в моменты наибольших потрясений, когда все существо их напряжено до крайности, до истерической взволнованности, до лихорадочного исступления. В плане психологического анализа можно говорить о Достоевском как создателе психологического гротеска, при котором душевные движения передаются в максимально сгущенной, преувеличенной степени. Но высшим достижением художника в «Братьях Карамазовых» является то, что можно условно назвать философским гротеском. Для того чтобы передать накал философской мысли, драматизм духовной жизни, идейных исканий, Достоевский рисует философские диалоги, с необыкновенной живостью воссоздающие диалектику философской мысли. Его художественное воображение создает такие философские новеллы, как «Легенда о великом инквизиторе», сон Мити Карамазова перед судебным приговором, кошмар Ивана Карамазова с чертом. В этих вставных эпизодах сочетаются удивительная точность деталей, правдоподобие психологической мотивировки с грандиозным размахом фантастики, с абстрактной символикой.

Достоевский известен искусством рисовать символические сны, насыщенные глубоким психологическим и философским содержанием. Таковы

сон Родиона Раскольникова перед убийством старухи, «Сон смешного человека», сон Мити Карамазова, сон с галлюцинациями Ивана Карамазова. Особенно значителен этот последний сон. Здесь в диалоге Карамазова и черта как бы обнажается тот художественный прием, которым пользуется писатель при создании своих насыщенных символикой снов, не нарушающих, однако, общих принципов реалистического художественного метода. Черт разъясняет Ивану: «Слушай: в снах, и особенно в кошмарах, ну, там от расстройства желудка или чего-нибудь, иногда видит человек такие художественные сны, такую сложную и реальную действительность, такие события или даже целый мир событий, связанный такою интригой, с такими неожиданными подробностями, начиная с высших ваших проявлений до последней пуговицы на манишке, что, клянусь тебе, Лев Толстой не сочинит» (X, 304). Секрет художественной убедительности и «высшего реализма» у Достоевского состоит именно в этом сочетании достоверности «последней пуговицы на манишке» с «высшими проявлениями» духа.

3

Все сказанное о художественной манере и принципах реализма Достоевского позволяет понять, как в конкретной художественной ткани романа, в системе образов раскрываются основные противоречия жизни (как их видит художник), а также противоречия его мировоззрения. Если несколько схематически представить себе логику художественной мысли Достоевского в этом романе, то она может быть выражена следующим образом.

Во-первых, Достоевский стремится показать, как в самой действительности возникают основы для атеизма, т. е. показать в живых образах, в сценах реальной жизни закономерность, неизбежность и даже внутреннюю необходимость возникновения бунта, протеста против порядков, царящих в мире, против социальных отношений, порождающих унижение человека и человеческие страдания. «Богохульство взял как можно сильнее»,— признавался Достоевский в письме к Победоносцеву. Но в чем же может быть наибольшая убедительность неприятия бога, как не в том, чтобы показать несправедливость мира, им созданного! И противоречия самой жизни дали обильный и неопровержимый материал художнику-реалисту для доказательства этой идеи.

Карамазовщина — как типическое воплощение психологии и поведения дворянства, порожденное паразитическим образом жизни, бесправием личности,— служила одним из сильных доказательств несправедливости мира. Многообразные способы унижения человеческой личности, подавления человеческого достоинства, различные формы человеческих страданий — физических, нравственных, духовных,— все это еще более утверждало необходимость отрицания «земного рая». История бедного штабс-капитана Снегирева, трагическая смерть Илюшечки Снегирева, судьба Катерины Ивановны, невыносимые сцены детских страданий, надругательства над людьми, особенно над женщинами и детьми, которые разрешают себе необузданные в страстях Федор Павлович и его сын Митя,— все это необычайно убедительно подтверждало богохульство Ивана Карамазова.

Во вторых, Достоевский стремился убедить читателя в том, что богохульство в его современных формах, т. е. «деловые социалисты» — революционеры, пропагандирующие материализм, атеизм и социализм, не только не способствуют установлению «золотого века» и справедливости

на земле, но приводят к хаосу, анархии, к торжеству сильной, необузданной в своих желаниях личности, к нарушению всех законов нравственности. Он нарисовал в «Братьях Карамазовых» самые различные типы «атеистов»: искренних, трагически заблуждающихся и гибнущих в своем бесплодном богохульстве (Иван Карамазов), обыкновенных карьеристов и демагогов, для которых все средства хороши в достижении своих мелких целей (Ракитин), и, наконец, потерявшего человеческий облик приживальщика и лакея, готового на отцеубийство (Смердяков). Несмотря на различия, которые существуют между ними, их объединяет много общего. Замысел Достоевского именно в том и заключался, чтобы с наибольшей художественной убедительностью показать внутреннюю связь Ивана Карамазова, Ракитина и Смердякова. Иван тем страшен и опасен, что, по убеждению Достоевского, его идеи, гуманистические в своих истоках, благородные по своим целям, оказываются антигуманистическими по своим выводам, безнравственными по средствам осуществления их в жизни. Вот почему двойниками Ивана Карамазова, воплощающими его дурные стороны в жизни, олицетворяющими его антигуманистическую сущность, стали карьерист Ракитин и отцеубийца Смердяков.

Наконец, в-третьих, Достоевский стремился противопоставить материализму, атеизму и социализму свою положительную программу, свой философский, политический и этический идеал. Этот идеал он основывал на религиозной основе, на системе церкви, стоящей над государством, и на идеалистической этике. Создать живой, убедительный образ положительного героя — в сущности это и было конечной и главной целью, вдохновлявшей художника на протяжении всего романа. Неслучайно во вступлении «От автора» Достоевский уверял, что «Братья Карамазовы» задуманы больше всего как жизнеописание Алексея Федоровича Карамазова, т. е. это роман не об Иване, не о Дмитрии, не о Федоре Павловиче, а именно об Алеше. С образом Алеши связан, с одной стороны, его духовный учитель старец Зосима, с другой — его ученики, мальчик Красоткин и другие.

Как создать полнокровный образ прекрасного человека — это было главной заботой художника на протяжении почти всего его зрелого творчества. Князь Мышкин в романе «Идиот» был первым опытом в этом направлении. Известно, что Щедрин в своем высказывании о романе «Идиот» особенно высоко оценил этот замысел Достоевского:

«По глубине замысла, по ширине задач нравственного мира, разрабатываемых им, этот писатель стоит у нас совершенно особняком. Он не только признает законность тех интересов, которые волнуют современное общество, но даже идет далее, вступает в область предведений и предчувствий, которые составляют цель не непосредственных, а отдаленнейших исканий человечества. Укажем хотя на попытку изобразить тип человека, достигшего полного нравственного и духовного равновесия, положенную в основание романа «Идиот»,— и, конечно, этого будет достаточно, чтобы согласиться, что это такая задача, перед которою бледнеют всевозможные вопросы о женском труде, о распределении ценностей, о свободе мысли и т. п.» [21].

Но в романе «Идиот» Достоевский не сумел в полной мере осуществить свой замысел. Он не сумел избежать внутреннего противоречия в содержании образа своего положительного героя. Князь Мышкин, который, по замыслу, должен был обладать мудростью, прозорливостью зре-

[21] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полное собрание сочинений, т. VIII. М., 1937, стр. 438.

лого человека и в то же время чистотой и непосредственностью наивного ребенка, достигнуть нравственного и духовного равновесия, оказался физически и психически неполноценным человеком, умственно больным — идиотом. И если б он не был особенным человеком, больным эпилепсией, он стал бы просто смешным, а не трагическим героем. В этом противоречии поражает нас то, как одновременно проявилась удивительная художественная чуткость писателя и одновременно его идеологическая несостоятельность. В обществе, раздираемом социальными контрастами, где извращены все человеческие помыслы и свойства, невозможно было мотивировать реалистически героя, ищущего выход в кротости и смирении, т. е. объяснить его характер психологическими, бытовыми, социальными обстоятельствами. Поэтому Достоевский придал ему черты необыкновенные, черты психической неуравновешенности. И это исключительное обстоятельство делало этот образ правдивым, мотивированным, психологически убедительным.

Однако Достоевский не мог не понимать, что в целом, с точки зрения социальных задач, он не достиг цели. Ибо такие герои, как князь Мышкин, неспособны быть деятелями, активными строителями новых общественных отношений, даже так, как их понимал Достоевский. Подлинно положительные герои были в реальности. Революционная деятельность вызвала к жизни Белинского и Герцена, Чернышевского и Добролюбова. Но отвергнув поиски героев в среде революционеров, уже невозможно было объяснить появление прекрасного человека в той социальной среде, в которой искал его художник. Поэтому, когда он задался целью вновь создать образ положительного героя в «Братьях Карамазовых», более всего он был озабочен тем, чтобы Алеша Карамазов был полноценным во всех отношениях — и в физическом, и в нравственном, и в характере своей деятельности. И тем не менее он все же обрисован как чудак, хотя иного склада, чем Мышкин. В авторском предисловии Достоевский следующим образом мотивирует «чудачество» своего любимого героя: «Дело в том, что это, пожалуй, и деятель, но деятель неопределенный, не выяснившийся. Впрочем, странно бы требовать в такое время, как наше, от людей ясности. Одно, пожалуй, довольно несомненно: это человек странный, даже чудак» (IX, 7). Неопределенность Алеши как деятеля Достоевский объясняет переломным характером эпохи, когда подлинно положительные деятели еще не устоялись как характеры, не прояснилось до конца и содержание их деятельности.

Впрочем, значение чудачества своего героя Достоевский вовсе не преуменьшает и даже дает ему глубокое художественное и социальное объяснение. Возражая против распространенной точки зрения, что «чудак — в большинстве случаев частность и обособление», Достоевский пишет: «...ибо не только чудак «не всегда» частность и обособление, а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого, а остальные люди его эпохи — все, каким-нибудь наплывным ветром, на время почему-то от него оторвались...» (IX, 7).

Таким образом, задача писателя состояла в том, чтобы показать, что именно Алеша, этот «ранний человеколюбец», и есть сердцевина целого. И поэтому не отрываться от него нужно, а наоборот, присоединяться к нему, приобщаться к его этике, к его философии, к его деятельности. В этом и заключается смысл Эпилога, в котором нарисованы ученики Алеши — мальчики во главе с Колей Красоткиным, будущие продолжатели и соратники того дела жизни, которое проповедует их любимый учитель и друг — Алеша Карамазов.

Вся программа деятельности Алеши лаконично сформулирована им

самим в речи на могиле Илюшечки — на последней странице романа: «Хочу пострадать за всех людей!» На протяжении всего романа писатель как бы подготовляет своего положительного героя к этому подвигу всей его жизни. Закон сострадания — единственный высоконравственный закон бытия. Рисуя Алешу здоровым человеком, которому не чужды обыкновенные нормальные человеческие страсти: любовь к женщине, жажда деятельности, вообще активный интерес к земной жизни, Достоевский как бы противопоставляет его образ мыслей и поведение идеалу христианского аскетизма, уходу от мирской суеты в свой внутренний мир. Неслучайно старец Зосима отсылает своего любимого ученика, смиренного инока Алешу, из монастыря в живую жизнь, не дает ему стать монахом. Достоевский понимает, что аскетизм и монашество — это путь наименьшего сопротивления для достижения добродетели. Писатель ищет наиболее трудный, но в реальной жизни наиболее устойчивый путь. Только пройдя тяжкие искушения жизни, можно обрести идеал. Такой путь искушений прошел старец Зосима, такой же путь уготовлен Алеше. Известно, что по замыслу Достоевского Алеша должен был пройти и путь революционера. Вот что рассказывает об этом А. С. Суворин: «Тут же он сказал, что напишет роман, где героем будет Алеша Карамазов. Он хотел его провести через монастырь и сделать революционером. Он совершил бы политическое преступление. Его бы казнили. Он искал бы правду и в этих поисках, естественно, стал бы революционером» [22]. Обратим внимание на то, что в поисках правды е с т е с т в е н н о было бы стать революционером.

Революционная, а по мнению Достоевского, бунтарски-анархическая деятельность была, с его точки зрения, наиболее типичным обольщением для молодежи 70-х годов. В неосуществленном замысле романа об Алеше Карамазове также можно обнаружить одновременно и прозорливость художника и утопичность его реакционной программы. Прозорливость — в том, что он понимал, насколько путь революционера типичен для молодого поколения; утопичность — в том, насколько беспочвенны были его реакционные иллюзии о закономерности превращения атеиста и революционера в религиозного консерватора. Но именно это последнее Достоевский считал характерной эволюцией для искреннего, честного, сохранившего совесть атеиста. Недаром в последнем кошмаре Ивана Карамазова черт издевательски пророчит ему, что чем более упорствовать будет атеист в своем богохульстве, тем с большим самозабвением в конечном итоге он будет кричать: «Осанна!».

Развитие сюжета и эволюция характеров в романе, по мысли его создателя, должны убедить и в том, что освобождение человека от пагубных влияний атеизма, бунтарства, безнравственности возможно лишь через путь страданий, через муки совести, через воспитание в себе смирения, покорности, чувства вины за всех людей, за соучастие в несправедливостях мира.

Тот, кто не способен на эти страдания, обречен на самоубийство, как Смердяков. Но тот, кто при всей необузданности и порочности характера носит в своей душе святость Мадонны и грех содомский одновременно, тот в моменты экзальтации, в самые критические минуты своей жизни, может прийти к просветлению, принявши на себя страдания. Таков Митя Карамазов, идущий на каторгу безвинно.

Достоевский оставляет неясным конечный итог жизни Ивана Карамазова, но мы можем вообразить, на какие муки разума и совести обречен

---

[22] «Дневник А. С. Суворина». М.— Пг., 1923, стр. 16.

этот атеист, который уже не может жить одним богохульством и отрицанием, но еще не способен принять веру с чистым сердцем.

Таким образом, путь Ивана и Дмитрия, замысел развития судьбы Алеши — все это служит доказательством эпиграфа, предпосланного роману: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падшее на землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» («Евангелие от Иоанна». Глава XII, 24). Только преодолев недуги своей эпохи, переболев ее болезнями, пройдя все испытания, Россия обретет «много плода». Лишь победив окончательно свою эгоистическую, индивидуалистическую личность, можно обрести личность христианскую, соборную, бессмертную.

Какие пути для этого?

Если человек претерпит муки, пострадает за людей, за вину всего человечества, то «принесет много плода», станет творцом. Если же человек закоснеет в своем грехе, неверии и себялюбии, то «останется одно», и будет как бесплодная смоковница.

Итак, начавши с протеста против мира человеческих страданий, художник пришел к увековечиванию этих страданий. Начавши с неизбежности протеста против социальной несправедливости, он пришел к проповеди смирения и покорности. Это неразрешимое противоречие было безысходной мукой не только для главного героя романа — Ивана Карамазова, но и для того, чье воображение вызвало его в литературу — для самого Достоевского.

Завершая свой последний роман, Достоевский так и не сумел дать художественно убедительную критику богохульства. И не без оснований его реакционый друг — обер-прокурор святейшего синода К. Победоносцев беспокоился о том, найдет ли Достоевский опровержение безверия и материализма, равное по силе их убедительности. Достоевский не нашел его потому, что противоречия реальной жизни, социальная несправедливость, торжествовавшая в мире, ежедневно и неопровержимо вызывали сомнения в божественном, благостном устройстве земного мира и утверждали протест против страдания, против покорности и смирения. Правдивый художник постоянно побеждал и в сознании и в созданиях Достоевского религиозно-мистическую, реакционную идею, побеждал, но никогда не мог победить окончательно. Борьба в сознании Достоевского не прекращалась всю жизнь, и это было трагедией Достоевского, как человека, как художника, как мыслителя. Недаром он сам писал, что тему «Легенды о великом инквизиторе» он «выносил в своей душе почти в течение всей жизни». Трагедия эта, порожденная переломным характером самой эпохи, отразилась в последнем романе Достоевского «Братья Карамазовы» во всех ее противоречиях, в силе гуманизма и антигуманизме, в ее прогрессивных и реакционных сторонах.

У. А. ГУРАЛЬНИК

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ В ЛИТЕРАТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ БОРЬБЕ 60-х ГОДОВ

1

В эволюции идейно-политических взглядов Ф. М. Достоевского, в развитии его эстетических взглядов, в определении его литературных привязанностей, симпатий и антипатий 60-е годы сыграли исключительно важную роль. Переворот в мировоззрении писателя, совершившийся, по единодушному мнению исследователей, в период изгнания, носил до возвращения Достоевского в столицу характер внутреннего процесса, внешне отражавшегося, пожалуй, только в известной части его личной переписки. Кроме того, процесс этот отнюдь не был завершен. Именно в 60-е годы окончательно сложилось и оформилось то направление русской общественной мысли, которое принято называть почвенничеством и наиболее ярким представителем которого явился Ф. М. Достоевский.

Нельзя составить отчетливого, исторически-конкретного и объективного представления о всем творческом пути писателя, не изучив деятельность Достоевского на этом переломном этапе его жизни.

Знаменательным фактом творческой биографии Достоевского в 60-е годы было издание журналов «Время» (январь 1861 — март 1863) и «Эпоха» (январь 1864 — март 1865).

Достоевский отдал этим журналам немало сил и энергии, он возлагал на них большие надежды, и, разумеется, особая его заинтересованность в этом деле не случайна.

«Время» и «Эпоха» стали открытой трибуной (в той мере, в какой это определение применимо к подцензурному изданию), с которой Ф. М. Достоевский, как редактор, писатель, публицист, литературный критик, обратился к русской интеллигенции с изложением своего понимания перспектив исторического развития России, с пропагандой своей точки зрения на решение острых социальных проблем.

Идеи, столь волновавшие Достоевского во времена издания им почвеннических журналов, нашли впоследствии свое выражение и дальнейшее развитие в его романах и публицистике, он остался им верен до конца жизни. Они звучали и в его «Дневнике писателя» и в речи о Пушкине.

Правда, на каждом новом этапе почвенничество Достоевского видоизменялось применительно к новым условиям, отражая мучительные поиски и трагические противоречия общественного сознания писателя. Тем больший интерес для исследователя представляет первоначальная фаза в развитии почвеннических воззрений Достоевского, когда они проявлялись в своем, так сказать, первозданном виде.

Руководствуясь отмеченными выше соображениями, мы и попытаемся осветить деятельность Ф. М. Достоевского как журналиста, в первую

очередь как фактического редактора и активнейшего сотрудника «Времени» и «Эпохи». Частично наша работа была опубликована[1]. Однако публикация касалась лишь одной стороны проблемы — идейно-политического содержания полемики «Современника» и журналов Достоевского. Речь шла главным образом о социально-исторических корнях почвенничества, о его философских основах, о реальном месте этого реакционного направления в конкретной общественно-политической борьбе 60-х годов. Поскольку эти вопросы в опубликованной работе освещены более или менее детально, нам представляется целесообразным в данной статье, лишь бегло охарактеризовав общественно-политическую платформу почвенничества, обратить внимание читателя на другие стороны изучаемого явления, в частности на собственно литературное содержание журналов Достоевского, на эстетическую проблематику полемики между «Временем» и «Эпохой», с одной стороны, и «Современником» — с другой.

Но сначала обратимся к некоторым характерным фактам «внешней истории» периодического издания Достоевского. В них содержится ответ на вопрос: какие цели преследовал Достоевский, задумав издание своего журнала?

Известно значение, которое приобретали журналы в самодержавно-крепостнической России, лишенной гражданских и политических свобод. Общественное значение печати исключительно возросло в условиях демократического подъема 60-х годов.

Достоевский глубоко осознавал мобилизующую силу периодического издания. Замысел издавать свой журнал волновал писателя еще задолго до возвращения из ссылки. Он не мыслил себе возвращение к творческой жизни на свободе без «своего» журнала, и не случайно одновременно с ходатайствами о помиловании, с просьбами разрешить поселиться в столице направляются прошения разрешить брату писателя М. М. Достоевскому издавать политический и литературный журнал по определенной программе. Такое прошение в Санкт-Петербургский цензурный комитет было подано еще в июне 1858 г. Осенью того же года было получено «высочайшее соизволение» Михаилу Достоевскому издавать журнал «Время».

Нет оснований утверждать, что общественно-политическая платформа и литературно-критическое направление журнала Достоевского вполне определились уже на первых порах его издания. Характерно, что в анонимном отзыве «Современника» на первую книгу «Времени», принадлежащем Чернышевскому, отмечалась эта недостаточная определенность позиции журнала братьев Достоевских. «Современник», осторожно комментируя отдельные пункты многообещающей программы Достоевского, поддерживает стремление «Времени» быть самостоятельным в своих суждениях по важнейшим общественным и литературным вопросам. Однако Чернышевский обращает внимание на то, что новый журнал начал с нападок на статьи, подписанные «—бов».

При всей туманности положительной программы первого журнала Достоевского несомненна ее полемическая направленность против революционно-демократической идеологии в целом, против развиваемого «Современником» материалистического понимания сущности и задач искусства — в частности. Вскользь брошенные в первой книге «Времени» упреки по адресу Добролюбова не были случайны. Уже во второй, февральской книге Ф. М. Достоевский выступает с развернутым ответом на заме-

---

[1] См. «Современник» в борьбе с журналами Достоевского».— Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка, 1950, т. IX, вып. 4.

чание Чернышевского [2] — со статьей «Г-н — бов и вопрос об искусстве», направленной против Добролюбова.

Н. Н. Страхов, один из ближайших в ту пору соратников Достоевского, деятельный и агрессивно настроенный идеолог «почвы», имел все основания утверждать в своих воспоминаниях, что новое направление (т. е. почвенничество), «вполне либеральное, но своеобразное», стремилось ослабить влияние «Современника», якобы «многим уже начинавшее набивать оскомину» [3].

Заслуживают пристального внимания свидетельства о том, что «Время» было задумано Достоевским и его единомышленниками главным образом для борьбы против «Современника», деятельность которого — по убеждению почвенников — была вредоносной, противоречила коренным национальным интересам, наносила ущерб развитию отечественной литературы. И в этом смысле журналы Достоевского (т. е. «Время», а затем «Эпоха») проводили если не последовательную, то во всяком случае вполне определенную линию.

Правда, тактика Достоевского по отношению к «Современнику», ко всему прогрессивному лагерю русской демократии 60-х годов отличалась большой гибкостью и учитывала преобладавший дух времени. Достоевский был более чуток к общественным запросам, нежели его соратники Н. Страхов и Ап. Григорьев, ближе их стоял к той самой «почве», защитником интересов которой пыталось выступить «Время». Отличало его от Страхова и Григорьева также несравненно более глубокое понимание объективного значения тех самых великих идей, силу воздействия которых он испытал на самом себе и которые теперь опровергал.

Сложность взаимоотношений «Времени» и «Эпохи» с передовой демократической журналистикой отражает сложность отношений самого Достоевского к радикально настроенной части русского общества, неустойчивость его позиций. И здесь сказывались былые симпатии писателя, до конца в те годы не преодоленные.

Достоевский-журналист естественно и неизбежно должен был столкнуться с «Современником», потому что его журнал основывался на мировоззрении, кардинально противоположном не только революционно-демократическому «Современнику», но и другим прогрессивным печатным органам. Однако на первом этапе враждебность Достоевского к этому лагерю еще не проявлялась с достаточной отчетливостью.

Не следует забывать, что в глазах передовой молодежи имя Достоевского, петрашевца, вчерашнего каторжанина, было окружено ореолом мученика за свободу. Первоначальный успех журнала объясняется в значительной степени гражданской репутацией Достоевского и его славой

---

[2] В упомянутой рецензии на журнал «Время» Чернышевский берет под защиту то направление в философии, литературе и критике, выдающимся представителем которого был Н. А. Добролюбов. «Каждому кажется,— писал Чернышевский в связи с попыткой «Времени» развенчать авторитет Добролюбова,— что его взгляд справедлив, так думает о своем взгляде и — бов; но вместе с тем он думает, что в его взгляде нет ничего особенно головоломного, что подобным образом смотрят на вещи сотни и тысячи людей, быть может, и не подозревающих, что существует на свете не только — бов, но и самый журнал, печатающий статьи — бова. Взгляд этот развивается в людях самою жизнью, независимо от каких-нибудь статей, и навязать его своими статьями — бов никому не надеется: кто сам по себе не дошел до такого взгляда, даже и не понимает статей — бова. Куда же тут иметь притязания на авторитетность! Довольно того, если — бову удается высказать иногда то, что думалось и без него очень многими, только не высказывалось в печати нашими критическими авторитетами».

[3] «Материалы для жизнеописания Ф. М. Достоевского». Под ред. О. Миллера и Н. Страхова. СПб., 1883, стр. 222.

первоклассного художника слова. Редактор «Времени» на это рассчитывал, вступая на путь «журнальной конкуренции». С этим он должен был считаться, формулируя свою программу.

Несколько расплывчатый общедемократический характер программы «Времени», та самая «чуть заметная», но все же ощутимая ее «приверженность к демократическим идеям века» (об этом справедливо писали в советское время В. Кирпотин, В. Евгеньев-Максимов, Б. Козьмин) и, кроме того — что тоже немаловажно — уважение к автору «Бедных людей» — все это делало возможным участие в журнале Достоевского (очень незначительное, эпизодическое и лишь на первых порах), Некрасова, Щедрина, Помяловского. Логика классовой борьбы вскоре, однако, потребовала от Достоевского перехода в стан публицистов, открыто враждебных делу демократии.

Основной тезис программы, выдвинутой новым журналом в период нараставшего революционного возмущения, гласил: огромный переворот, которому предстоит свершиться в России, «свершится мирно и согласно во всем нашем отечестве» путем «слития образованности и ее представителей с началом народным» [4].

Но, опять-таки в отличие от своих друзей по журналу — Григорьева и Страхова (хотя и находясь под заметным их влиянием), Достоевский в 1861—1862 гг. еще искал компромисса с определенной частью передовой демократической интеллигенции, полагал возможным изолировать ее от воздействия революционно-демократических идей Чернышевского.

Отсюда некоторые, на первый взгляд трудно объяснимые, противоречия в статьях Достоевского во «Времени» и те трения, которые происходили между ведущими сотрудниками журнала и чуть не привели к расколу, точнее — к распаду редакции.

Выступления Достоевского во «Времени» против «Современника» в 1861 г. отличаются сравнительной умеренностью. Критикуя деятельность органа революционных демократов, писатель с подчеркнутой непримиримостью выступает также против «Русского вестника» Каткова, отчасти против славянофильского «Дня» Аксакова.

Однако Ф. М. Достоевский уже на этой стадии своей публицистической деятельности рассматривал революционных демократов как основных противников развиваемой им теории. Архивные материалы, опубликованные Н. Л. Бродским («Подпольный бой Достоевского против Чернышевского».— «Литературная газета», 9 февраля 1931 г., № 8), данные, собранные С. Борщевским («Литературный критик», 1939, № 5—6, 8—9 [5]), опровергают некогда устойчивую версию, будто Достоевский в начале 60-х годов оставался верным традициям Белинского и во многом якобы сходился с Чернышевским. Наоборот, он готовился к решительной борьбе с «Современником».

На первом этапе журнальной деятельности Достоевский, как видно из документов, особенно дорожил репутацией независимого литератора, критически относящегося к любым авторитетам, стремящегося найти свой собственный ответ на коренные вопросы общественной и национальной жизни. В программе «Времени» подчеркивалась независимость нового журнала от всех борющихся партий. Разумеется, эту тактическую программу реализовать было невозможно, и самостоятельность «Времени» на деле оказалась призрачной.

---

[4] «Материалы для жизнеописания Ф. М. Достоевского», стр. 178.

[5] См. также новейшее исследование С. Борщевского — «Щедрин и Достоевский. История их идейной борьбы» (Гослитиздат, 1956), где этот вопрос освещен особенно детально, с приведением огромного документального материала.

Ф. М. Достоевский на первых порах пользовался доброжелательным отношением определенной части прогрессивной журналистики, которая надеялась увидеть своим союзником автора «Записок из Мертвого дома», «Униженных и оскорбленных». Герцен писал Огареву 17 июля 1862 г.: «Вчера был Достоевский. Он наивный, не совсем ясный, но очень милый человек. Верит с энтузиазмом в русский народ» [6]. В связи с приостановлением царской цензурой первого журнала Достоевского Герцен писал: «Журнал «Время», умеренный, но честный и исполненный великодушных симпатий орган, редактируемый выдающимся писателем Достоевским, мучеником, только что возвратившимся с каторжных работ, напечатал по поводу Польши несколько гуманных слов, которые, весьма вероятно, прошли бы незамеченными, но «Московские ведомости» указали на статью, и журнал был приостановлен» [7].

Чернышевский, настороженно относившийся к новому журналу Достоевского, иронизировавший над его нескромной широковещательной программой, в упоминавшемся нами отзыве не теряет, однако, надежды на то, что «Время» найдет свое определенное место и будет заниматься общественно-полезным делом. «Современник» приветствовал «появление каждого нового журнала, который обещал быть представителем честного и независимого направления».

Однако Чернышевского настораживал союз известного писателя, жестоко пострадавшего за свою приверженность к демократическим и вольнолюбивым идеям, с Н. Н. Страховым и особенно — с А. А. Григорьевым. Если деятельность Страхова, как агрессивного противника философского материализма и революционно-демократических идей, развернулась лишь с начала 1861 г.— в журнале М. М. и Ф. М. Достоевских, то о Григорьеве, одном из основоположников и теоретиков почвенничества, у революционно-демократической интеллигенции к тому времени уже сложилось определенное мнение.

Самобытный и талантливый поэт и критик, А. Григорьев не отличался четкостью мировоззрения. Несмотря на испытанное им в 40-х годах плодотворное воздействие Белинского, на кратковременное увлечение утопическим социализмом Фурье, он еще в 50-е годы зарекомендовал себя как защитник реакционных идей славянофильского толка, хотя ортодоксальным славянофилом Григорьев не стал.

Чернышевский, знакомый с критическими статьями А. Григорьева в «Москвитянине», отдавал должное живому уму Григорьева, энергичному и искреннему, горячему его увлечению «тем, что представляется ему истиною» [8]. Вместе с тем, полемизируя с его реакционной концепцией творчества Островского, Чернышевский указал на то, что Григорьев «почти постоянно поддается странным обольщениям».

В письме к Тургеневу (конец 1856 г.), резко высказываясь против представителей современной критики и советуя писателю не обращать внимания на их мнение, Чернышевский, между прочим, писал: «...я вас попрошу указать мне во всем, что написано Боткиным, Дружининым, Дудышкиным... хотя одну мысль, которая не была бы или банальной пошлостью, или бестолковым плагиатом. По-моему, уж лучше Аполлон Григорьев — он сумасшедший, но все же человек (положим, без вкуса), а не помойная яма» [9].

---

[6] А. И. Герцен. Полное собрание сочинений и писем. Под ред. М. К. Лемке, т. XV. Пг., 1920, стр. 354.
[7] Там же, т. XVII («Новая фаза русской литературы»), стр. 249.
[8] Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. III. М., 1947, стр. 44.
[9] «Н. Г. Чернышевский. Литературное наследие», т. II, М.— Л., 1928, стр. 358.

Примерно такого же мнения о Григорьеве держался и Некрасов. Еще в «Заметках о журналах» за октябрь 1855 г. он писал об одной из статей Григорьева, что она заслуживает известного внимания «по некоторым дельным и метким замечаниям, рассеянным в ней наряду с бессмыслицами и комическим самохвальством» [10].

Революционная демократия справедливо осуждала метод «органической критики», эклектичную и путаную теорию искусства, которую развивал А. Григорьев. По убеждению последнего, внутренние органические закономерности развития искусства познаются интуитивно. Иррационализм — основа так называемой органической критики, призванной раскрывать особый мир художника.

Достоевский знал о той репутации, какою пользовались его ближайшие соратники по «Времени». Он понимал, что Григорьев излишней горячностью, а Страхов откровенной агрессивностью могут нанести непоправимый вред делу, ради пропаганды которого журнал был создан. Вот почему, сочувствуя стремлению Страхова расправиться с «теоретиками» и «утилитаристами», Достоевский правил его статьи, делал в них вставки, чтобы несколько смягчить их резкий полемический тон. Страхов же, подписывавшийся Н. К., Н. Ко, Н. Косица, был сотрудником неутомимым: только в 1861 г. им во «Времени» были опубликованы, не считая ряда заметок, «писем в редакцию» и других материалов в отделах «Наши домашние дела» и «Смесь», такие статьи, как «Нечто о петербургской литературе» (кн. 4), «Еще о петербургской литературе» (кн. 6), «Нечто о полемике» (кн. 8), «Об индюшках и о Гегеле» (кн. 9). И направлены они были все главным образом против «Современника».

Поддерживая и разделяя в существенных чертах эстетическое учение Григорьева, сочувствуя его историко-литературным теориям и литературно-критическим оценкам, усваивая и пропагандируя важнейшие принципы «органической критики», Достоевский полагал целесообразным на том этапе не вступать в резкое столкновение с «Современником», он делал купюры в работах Григорьева и даже пытался уговорить последнего печататься без подписи. А ведь именно статьи Григорьева, наряду со статьями самого Достоевского, составляли основу собственно литературной части журнала.

Напомним, что в 1861 г. во «Времени» были опубликованы такие труды Григорьева, как «Народность и литература» (кн. 2), «Западничество в русской литературе» (кн. 3), «Белинский и отрицательный взгляд в литературе» (кн. 4), «Оппозиция застоя» (кн. 5), «Явления современной литературы, пропущенные нашей критикой» (кн. 3, 4, 9).

Эта сторона редакторской деятельности Ф. М. Достоевского, нам кажется, представляет известный интерес для характеристики отношения писателя к революционно-демократической журналистике, для определения занятой им на том историческом этапе позиции.

В воспоминаниях Страхова мы находим обстоятельный рассказ о работе Достоевского в качестве редактора «Времени» и любопытный комментарий Страхова, которому «не терпелось и хотелось скорее стать в прямое и решительное отношение к нигилистическим учениям», которого не удовлетворяли «довольно мягкие возражения» Достоевского по адресу Добролюбова. «Маленькое сопротивление» Достоевского на первых порах несколько сдерживало Страхова, хотя вставки, делаемые Достоевским, нарушали тон статей Косицы [11].

---

[10] Н. А. Некрасов. Полное собр. соч. и писем, т. IX, М., 1950, стр. 344.
[11] См. «Материалы для жизнеописания Ф. М. Достоевского», стр. 235.

По мнению Страхова, «Времени» следовало бы «дать некоторый больший простор славянофильскому взгляду, захватить в него те явления, которые он ревниво исключал, например текущую литературу или разные западные влияния... Нужно прямо признавать себя славянофилом, когда признаешь существенные начала этого учения» [12].

Страхов с циничной откровенностью рассказывал впоследствии (явно при этом упрощая дело), почему руководство почвеннического «Времени» на первом этапе открещивалось от своего ближайшего идеологического сородича — славянофильства, не протягивало руки своим фактическим союзникам справа и, наоборот, до поры до времени сохраняло «приличествующий тон в разговорах о «Современнике» и с «Современником»». «Прямая ссылка на славянофилов была бы неудобна»,— повествует летописец «Времени». Журнал Достоевского «хлопотал об успехе», чтобы «дать возможно большее распространение той идее, с которою оно («Время».— *У. Г.*) выступило в литературу» [13].

Так в начале 80-х годов объяснил Страхов, почему Достоевский, руководитель журнала, сначала занял именно такую позицию. Но в начале 60-х годов Страхов не столь спокойно относился ко всему этому. Особенно же непримиримым по отношению к «уступкам», которые Достоевский делал «тушинцам» (так Григорьев называл сотрудников «Современника»), был теоретик «органической критики». В 1861 г. Григорьев даже демонстративно покинул Петербург и из Оренбурга, где он учительствовал, буквально обстреливал Достоевского через Страхова письмами-ультиматумами, полными неподдельного возмущения и гнева. Он требовал — во имя превращения журнала в «первенствующий орган» — «не заводить срамной дружбы с «Современником»... подать руку славянству» [14]. ««Время» имеет наклонность очевидную к Чернышевскому с компанией,— жаловался Григорьев в письме к Погодину.— Пусть их прочахнут и протрезвеют немного от симпатий к «Современнику». Там (т. е. у Достоевского в редакции «Времени».— *У. Г.*) у меня есть верный глаз, молодой философ, идеалист, Николай Николаевич Страхов» [15].

Когда речь идет о Достоевском в 60-е годы, об его эволюции вправо, о растущей враждебности писателя к революционно-демократическому лагерю, все более открыто проявлявшейся, не следует забывать о фактах, приведенных выше. В этом процессе несомненно заметную роль сыграло и постоянное давление, которое писатель испытывал со стороны своих ближайших соратников по журналу «Время» (а затем — «Эпоха»). Не только Достоевский оказывал воздействие на Григорьева и Страхова, но и последние влияли на него.

Поскольку почвенническая программа в основе своей была враждебна революционно-демократической идеологии, логика развития неизбежно должна была привести «Время» Достоевского к открытому столкновению с «Современником» по всем линиям. В конечном итоге, прав был Григорьев, несмотря на экзальтированность понимавший, что попытки журнала почвенников приспосабливаться к «духу времени» могут привести лишь к банкротству «нового направления». В декабре 1861 г. он писал Н. Н. Страхову: ««Времени», чтобы быть самостоятельным, нужно: или 1) окончательно изгнать меня и тебя и постараться переманить

[12] «Материалы для жизнеописания Ф. М. Достоевского», стр. 205.

[13] Там же, стр. 207.

[14] «А. А. Григорьев. Материалы для биографии». Под ред. Вл. Княжнина, Пг., Изд. Пушкинского дома, 1917, стр. 267.

[15] Там же.

Чернышевского или 2) быть последовательным в своей вере в поэзию и жизнь, в идею народности вообще... воспользоваться ошибками славянофильства, как всякой теории, и встать на его место»[16].

Одновременно Григорьев утверждал: «Ведь *пять* тысяч подписчиков результат чего?.. 1) Таланта Федора Достоевского, 2) его изгнания и 3) пресыщения старыми органами и упадка «Русского вестника»... Ведь это все еще в ожидании будущих благ от свежей новинки. Поймите это... Нужна прочная основа — определенность взгляда и борьба за взгляд»[17].

«Определенности взгляда» у органа почвенников не было и не могло быть в силу эклектичности самого «нового направления», идеалистически путаной положительной его программы. Тем яростней становилась борьба, которую «Время», а затем «Эпоха» вели против «Современника», «Свистка», «Русского слова», т. е. против той части русской журналистики, которая отстаивала противоположные почвеннической концепции четкие взгляды на пути развития России, преобразования ее общественного строя, ее экономики и культуры.

Почвенники стремились утвердить учение, призывавшее к умиротворению, проповедовавшее некий особый путь мирного и «согласного» развития России. Но собственная практика почвенников уже в 1861 г., при начальной стадии их деятельности во «Времени», показала невозможность в эпоху ожесточенных классовых битв оставаться «над схваткой».

Достоевский и его друзья почвенники от «активного нейтрализма» открыто перешли в лагерь реакции. Их журнал занял своеобразную, но весьма заметную позицию в этом лагере. По-прежнему не отказываясь от критики правых органов печати (в особенности энглизированного консервативно-дворянского «Русского вестника»), «Время», а затем «Эпоха» видят свою задачу в развенчании революционно-демократической идеологии во всех ее проявлениях.

С наибольшей очевидностью это подтверждают литературно-критические выступления, историко-литературные экскурсы и беллетристика журнала, где фактическим редактором и основным автором (и в разделе публицистическом, и в собственно критическом, и в разделе художественной прозы) был Ф. М. Достоевский.

Но поскольку эстетические и литературно-критические концепции «Времени» — «Эпохи» в конечном итоге служили, по меткому определению Щедрина и Антоновича, прикрытием почвеннической «теории либерального обуздания», проповеди тех же идей смирения и кротости, — следует хотя бы в основных чертах охарактеризовать то направление в русской общественной мысли, которое в 60-е годы XIX в. получило известность под названием «почвенничество» и к которому Ф. М. Достоевский имел самое непосредственное отношение.

2

Фундаментом, на котором возводилось теоретическое здание почвенничества, было настойчиво пропагандируемое почвенниками положение, будто Россия — страна классового мира.

Этот, по существу своему славянофильский тезис изложен с наибольшей обстоятельностью самим Ф. М. Достоевским в первой же книге «Времени» за январь 1861 г. во «Введении» к «Ряду статей о русской литературе».

[16] «А. А. Григорьев. Материалы для биографии», стр. 286.
[17] Там же, стр. 290.

«У нас давно уже есть нейтральная почва, на которой все сливается в единое, стройное, единодушное, сливаются все сословия, мирно, согласно, братски,— утверждал Достоевский.— Если и есть несогласия, то они только внешние, временные, случайные, легко устранимые и не имеющие корней в почве нашей, и мы очень хорошо это понимаем. И начало этому порядку положено еще давно, с незапамятных времен, оно заложено самой природой в духе русском, в идеале народном, и последнее внешнее к тому препятствие уже уничтожается в наше время премудрым и благословенным царем, благословенным из благословенных за то, что он для нас делает. Нет у нас сословных интересов, потому что и сословий-то в строгом смысле не было... русский дух пошире сословных интересов и цензов».

И эти утверждения выдвигаются Достоевским в период революционного подъема, в годы обострения классовой борьбы в России!

«Наша новая Русь поняла, что один только есть цемент, одна связь, одна почва, на которой все сойдется и примирится,— это в с е о б щ е е д у х о в н о е п р и м и р е н и е, н а ч а л о к о т о р о м у л е ж и т в о б р а з о в а н и и». Так Достоевский в общей форме изложил кредо «нового направления». Здесь уже можно разглядеть основные черты идейно-политическего лица почвенничества, его главные устремления. Совершенно очевидно, что у почвенников противопоставление России Западу зиждется на антиисторической, насквозь идеалистической концепции, объясняющей самое возникновение и дальнейшее обострение классовой борьбы на Западе не закономерностями развития феодального, а затем буржуазного общества и их социально-экономических систем, а столкновением «победителей» и «побежденных».

Исторический оптимизм Достоевского по отношению к России, в отличие от глубокой веры революционных демократов в будущее России, основанной на всестороннем изучении опыта русского общественного движения и на растущей революционной активности крестьянства, продиктован убеждением, что «... у нас нет галлов и франков, нет цензов, определяющих, чего сто́ит человек».

Правда, сам Достоевский уже и на том этапе ощущал зыбкость своего утверждения, опровергаемого фактами классового антагонизма и классовой борьбы в России. Предвидя возражения, автор программного документа почвенничества пытается подобрать веские аргументы. Он ссылается на пример солдат, храбро защищавших Севастополь, как на показатель преданности русского человека общенациональным, а не «узкосословным» интересам, забывая, что этот солдат, т. е. крепостной в шинели, проявивший чудеса патриотизма, после Крымской войны со все большей активностью включался в борьбу против «внутренних турок» — против помещиков-крепостников.

«Всякий русский — прежде всего русский, а после уже принадлежит к какому-нибудь сословию,— утверждал Достоевский.— Не так у вас (т. е. на Западе.— *У. Г.*), и мы вас сожалеем. У вас бывает даже совершенно обратно. Из сословного интереса у вас предавалась иногда в жертву вся нация, и даже очень недавно, даже иногда и теперь, и даже, наверное, еще много раз будет. Значит, еще очень сильны у вас сословия и всякие корпорации».

Итак, классовые (сословные, по терминологии Достоевского) противоречия на Западе приводили, приводят и еще не раз приведут к губительным для всей нации революционным потрясениям. Россия же, по Достоевскому, застрахована от них, поскольку в общественной жизни русской нации сословная вражда не пустила глубоких корней.

Нация, народ — для почвенников нечто единое, цельное. Прикрываясь патриотической фразеологией, Достоевский проповедует незыблемость самодержавия, венчающего монолитную нацию и являющегося естественным порождением ее духа.

Таков в чистом виде взгляд почвенников на коренной вопрос русской действительности. Впоследствии, в разгаре полемики, когда была доказана несостоятельность этого взгляда, почвенники, со свойственным эклектикам пренебрежением к логике, нагромоздили массу расплывчатых, туманных, а главное, противоречивых аргументов, чтобы придать весомость высказанным ими в первой программе суждениям по этому вопросу.

В третьей статье из названного нами цикла [18] Достоевский уже признает, что «глубина пропасти, разделяющей наше цивилизованное «по-европейски» общество с народом» — неопровержимый факт. К этому факту привлечено внимание почвенников на протяжении ряда лет, и усилия их направлены на то, чтобы эту пропасть засыпать (политический смысл подобных усилий ясен из того, что они уверяют, будто половина пропасти уже засыпана «благословенным» царем, «подарившим» крестьянину свободу). Но из вынужденного признания, что существует пропасть, разделяющая нацию на две враждебные и неравные части, признания, которое по существу противоречит идейным предпосылкам и установкам почвенничества, деятели «Времени» делают выводы, обратные тем, к которым пришли революционные демократы.

Почвенники старательно обходят вопрос об истинных причинах образования пропасти между отдельными классами русского общества. Со счетов сбрасывается многовековая история русского народа, преднамеренно не учитываются такие факты революционной борьбы, как крестьянские войны Разина, Пугачева, Болотникова, деятельность Радищева, восстание декабристов, игнорируется история русского народно-освободительного движения, история классовой борьбы в России.

Как известно, деятельность «Современника» была направлена на разрушение идиллических представлений о русском обществе, на разоблачение корыстной классовой сути политики царского правительства и поддерживавших это правительство «образованных слоев», на внедрение в широкие массы крестьянства сознания резкой противоположности и непримиримости интересов трудящихся с интересами поработителей. Революционизирующая роль «Современника», его посильное содействие борьбе крестьянства за освобождение от самодержавно-крепостного гнета воспринимались почвенниками как деятельность, глубоко чуждая русскому духу и в высшей степени вредоносная. Почвенники расценивали ее как противоестественную попытку «кабинетных теоретиков» привить русскому обществу болезни, развившиеся на западноевропейской почве.

Почвенники, в том числе Ф. М. Достоевский, утверждали, что они произнесли «новое слово», никем до них не сказанное. Они пытались «отрезвить» умы, увлеченные иноземными утопическими мечтами о преобразовании России, и предложить свою программу действия, для всех приемлемую и во всем согласную с уникальностью русского национального духа. Однако почвенническая проповедь не отличалась ни новизной, ни оригинальностью.

Почвенники имели близкого идейного предшественника, из «арсенала» которого журналы Достоевского извлекли основной тезис своего учения. Этим предшественником, от которого почвенники первое время

[18] «Книжность и грамотность».— «Время», 1861, т. IV.

пытались открещиваться, было славянофильство 40—50-х годов. О родстве своем с последним они во всеуслышание заявили несколько позже.

Почвенники были эпигонами славянофильства, но такими эпигонами, которые взяли у своих предшественников зерно их учения и пытались его пересадить на почву 60-х годов, отказавшись при этом от тех сторон славянофильского учения, которые сделали его посмешищем в глазах прогрессивно настроенной части общества. «Ортодоксальное» славянофильство было идеологией «помещичьих усадеб» по преимуществу. Почвенники в новых условиях, когда наметились серьезные сдвиги в классовой структуре России, сосредоточили свое внимание на других «хранителях вековых устоев» — главным образом на патриархальном купечестве, а также на патриархальном крестьянстве и городском мещанстве в самом широком смысле этого слова. Большие надежды почвенники возлагали на интеллигенцию, которую призывали опомниться и соединиться с родной «почвой». Почвенники критиковали помещичью идеологию славянофилов. Поэтому нельзя говорить о почвенничестве только как о «разновидности славянофильства». Почвенничество — специфический продукт 60-х годов, своеобразная идеологическая реакция патриархальных слоев русского общества на все ширившееся движение революционной демократии.

«Современник» писал о почвенничестве, которое «вздумало стать в середине между славянофилами и западниками и примирить их между собою», что у славянофилов оно заимствовало слова о народности и о негодности западной цивилизации. А под словом «народность» у славянофилов, подчеркивал Антонович, скрывалось определенное понятие: «под народностью они разумеют православие и основанное на любви и взаимном согласии отношение между властями и подчиненными, противоположное духу рабства и мятежа, господствующему на Западе»[19]. Статьи «Современника», направленные против почвенничества, свидетельствуют о том, что революционные демократы отлично разбирались в реакционном характере почвеннической проповеди, прикрываемой фразами о самобытности России.

Подлинными борцами за самобытность России, за ее национальную независимость и достоинство в условиях 60-х годов XIX в. были революционеры-демократы. «Современник» уверенно и категорически отвергал обвинения в низкопоклонстве перед «западной цивилизацией», которые журналы Достоевского предъявляли «теоретикам». «Современник» вскрыл одно из самых поразительных противоречий почвенничества: беспрестанно теоретизируя по поводу мистической загадочности русского духа, воспевая хвалу своеобразным путям развития России, преклоняясь перед мудростью родной «почвы», журналы Достоевского, в лице их присяжного философа-идеалиста Н. Н. Страхова, на практике повторяли зады западной реакционной мысли.

Пренебрежение к русской прогрессивной литературе было настолько типично для Н. Страхова, что, издавая собрание «писем Н. Косицы» и «заметок Летописца» через четверть века после закрытия «Эпохи», он в предисловии к своей книге цинично заявил: «Разве можно было ожидать, что наша слабая литература и образованность, не имевшие своих корней и затопляемые постоянным наплывом с Запада, пойдут правильным путем?» [20].

---

[19] «Современник», 1862, т. IV, стр. 262.

[20] Н. Страхов. Из истории литературного нигилизма, 1861—1865. СПб., 1890, стр. XI.

Почвенники обвиняли русскую интеллигенцию и русскую литературу в «моральном лакействе», в рабском преклонении перед Западом. Ап. Григорьев утверждал, что этой болезни не избежали и великие русские писатели, в частности Лермонтов [21].

Отрыв образованных слоев русского общества от «почвы», утверждало «Время», был вызван предательством всей интеллигенции, отдававшей предпочтение западным идеалам перед коренными русскими национальными интересами. И в этом отношении почвенники перекликались со славянофилами.

В программной статье К. Аксакова, напечатанной в первом номере «Дня», газеты, начавшей выходить, как и «Время», в 1861 г. (под редакцией Ив. Аксакова), вся русская литература была объявлена лживой, чуждой народной исторической жизни, «болеющей чужими болезнями и равнодушной к скорбям народным». Достоевский был искренне возмущен чудовищным обвинением по адресу русской литературы, будто бы рабски относящейся к иноземному. Но нельзя не отметить, что высказывания К. Аксакова по духу совпадали с многочисленными инвективами «Времени» против русской интеллигенции в целом, и ее передовых отрядов в частности. Примерно так же, как Аксаков о всей русской литературе, Ап. Григорьев писал о «заблуждениях» Белинского. С тех же позиций Н. Н. Страхов обрушивался на «теоретиков», «свистунов» и «кабинетных писак», т. е. на продолжателей дела Белинского, обвиняя их в беспочвенности, антипатриотизме и космополитизме.

Достоевский не мог простить Аксаковым их глумления над русской литературой. Но журналы, фактическим редактором и основным автором которых он был, развивали учение, которое, как это доказал «Современник», корнями своими уходило в западноевропейскую реакционную философию. Антонович не сумел объяснить, почему националисты-почвенники на деле являются покорными последователями и учениками западной реакционной философской мысли, но он в своих статьях о «почве» вскрыл зависимость Страхова и Григорьева от зарубежных авторитетов — и в этом его большая заслуга.

«Время» обвиняло деятелей «Современника» в противоестественном препарировании фактов русской действительности по западноевропейским образцам. Почвенники обвиняли революционных демократов в подходе к русской жизни с точки зрения идеалов, якобы почерпнутых ими из иностранных книжек; они пытались доказать, что Чернышевский, Добролюбов и их соратники, сотрудники «Современника» («теоретики») не имеют представления о реальных нуждах русского народа. Однако сами почвенники в борьбе с идеологами революционной демократии прибегали к аргументам, взятым напрокат из западной реакционной философии. Вступая в полемику с Добролюбовым, они обвиняли его в том, что он, как писал Антонович, «не стремился к святым чудесам Запада, и ни один из западных властителей человеческих дум не властвовал над его умом» [22]. Страхов рассматривал отступления от достижений «властителей человеческих дум» как проявление варварства.

В этой связи уместно напомнить слова Добролюбова: «Присматриваясь к ходу развития народов Западной Европы и представляя себе то, до чего они теперь дошли, мы можем питать себя лестною надеждой, что наш путь будет лучше. Что и мы на пути своего будущего развития не совершенно избегнем ошибок и уклонений,— в этом тоже сомневаться

[21] См. «По поводу нового издания старой вещи. «Горе от ума»».— «Время», 1862, кн. VIII, стр. 41.

[22] «Современник», 1862, т. IV, стр. 264.

нечего. Но все-таки наш путь обеспечен, все-таки наше гражданское развитие может несколько скорей перейти те фазисы, которые так медленно переходило оно в Западной Европе. А главное — мы можем и должны идти решительнее и тверже... потому, что уже вооружены опытом и знаниями» [23].

Для Чернышевского, Добролюбова и их учеников «властители человеческих дум» с Запада не были непререкаемыми авторитетами. Наоборот, внимательно следя за развитием европейской общественной мысли, они воспринимали ее достижения критически, руководствуясь в своей деятельности жизненными требованиями русского народа. Это, казалось бы, должно было импонировать идеологам «почвы». Но последние отлично понимали, что, говоря о жизненных потребностях народа и о его требованиях, революционеры-демократы имели в виду борьбу за освобождение России из-под самодержавно-бюрократического гнета революционным путем, что под «опытом» подразумевался революционный опыт, а под «знаниями» — материалистические знания. Это почвенников пугало, и Страхов ополчился на «Современник», обращаясь за поддержкой к авторитетам западных «властителей человеческих дум», ревниво оберегая их от критики со стороны революционной демократии.

«Современник» с гневом отводил от себя обвинения в космополитизме и неуважении к родному народу. Отвечая на поклеп «Времени», будто «теоретики» «хотят единственно начал общечеловеческих», верят, что народности в дальнейшем развитии «стираются, как старые монеты», что все сливается в одну форму, в один общий тип, а посему в своей ярости преследуют не только уродливые стороны национальности, но даже выставляют в уродливом виде и такие особенности народа нашего, которые именно составляют залоги его будущего самостоятельного развития, ищут одного «темного царства» и не видят светлых и свежих сторон, автор «Обзора журналов» писал: «Устыдитесь и сознайтесь, что вы говорите вздор, что вы клевещете на «Современник», вы видите, что «Современник» не преследовал хороших сторон русского быта, что одну из светлых сторон он увидел прежде вас и защищал ее тогда, как вашего журнала и на свете не было» [24].

Смысл страховских обвинений по адресу русских радикальных публицистов состоял в том, что они будто бы «осыпают бранью великих людей», т. е. смело (по выражению Страхова, «необыкновенно развязно, бойко и беззастенчиво») подвергают критике исторические и философские авторитеты, перед которыми преклоняется «цивилизованный Запад» [25]. По мнению Страхова, русские мыслители не вправе подвергать сомнению столь авторитетные науки, как история и философия [26], ибо мы, русские, «еще недавно были варварами, а, может быть, и до сих пор еще варвары» [27].

«Чуть только мы немножко научились мыслить и говорить, как мы и показали, что мы варвары, народ дикий. У нас нет ни науки, ни искусства, ни философии, ни истории, мы не умеем, не привыкли, не научились уважать их; вот почему мы так грубо с ними обращаемся, так мало

[23] Н. А. Добролюбов. Полное собрание сочинений, т. IV. М., Гослитиздат, 1937, стр. 407.

[24] «Современник», 1863, кн. 1—2, стр. 254.

[25] «Нечто о петербургской литературе».— «Время», апрель, 1861.

[26] Речь шла о знаменитых статьях Чернышевского «О причинах падения Рима» («Современник», май, 1861) и Д. Писарева «Схоластика XIX века» («Русское слово», май, 1861).

[27] Н. Н. Страхов. Из истории русского нигилизма, 1861—1865. СПб., 1890, стр. 8.

их ценим, так легко отбрасываем» [28],— так писал Страхов, «открыв причину», по которой русские передовые мыслители 60-х годов относились скептически ко многим взглядам, имевшим широкое хождение в официальной западной науке. Причина эта «состоит в том, что наши литераторы заразились сильною наклонностью мыслить самостоятельно, вполне самобытно» [29]. Так один из основоположников почвенничества, декларативно превознося мистически понятую самобытность, духовную самостоятельность русского народа, осуждал и издевался над стремлением лучшей, передовой части этого народа мыслить и действовать самостоятельно, самобытно, осуждал революционеров-демократов, которые опирались на конкретный исторический опыт России, на ее подлинную специфику, исходили из интересов народа. Журнал Достоевского, начав свое существование статьей, в которой пафосно прокламировалась любовь ко всему родному, почвенному, русскому, в пылу полемики с революционной демократией объявил всю нашу отечественную культуру «варварской», незрелой.

Таким образом, почвенники не сумели свести концы с концами, когда речь шла о взаимоотношениях России и Запада. С одной стороны, они боялись влияния революционного Запада, с другой — искали поддержку в западных реакционных учениях, ограждая в свою очередь эти реакционные учения от критики русской революционной демократии. Вопрос о национальной самобытности они подменили вопросом о национальной исключительности. И вместе с тем приносили «жертвы от почвенных русских плодов западным идолам» [30].

Выявляя философские истоки почвеннической проповеди, Антонович в нашумевших статьях «О духе «Времени» и г. Косиц., как наилучшем его выражении» («Современник», 1862, IV) и «Любовное объяснение с «Эпохой»» («Современник», 1864, 10) доказал, что статьи Страхова во «Времени» и «Эпохе» — это пропаганда целой философской системы, заимствованной у немцев. Поступив в ученики Гегеля, в «умственное рабство к иноземцу», утверждал Антонович, люди, подобные Страхову, говорящие «о национальной самобытности, об охранении почвы от иноземных влияний», требующие особой «русской истины», в поисках этой русской истины целиком опираются на философскую систему, выросшую на Западе и составляющую «характеристический плод чисто немецкого ума» [31]. Антонович приходит к выводу, что в области философии почвенники слепо следуют как за Гегелем, дурно ими понятым, так, и в особенности, за его эпигонами, в учении которых их привлекает идеализм. Именно с этих позиций они яростно выступали против материализма Фейербаха на Западе и против русского классического материализма (Белинский, Чернышевский, Добролюбов).

Вскрывая несостоятельность страховского гегельянства, «Современник» бросил журналам Достоевского резкое, парадоксально звучащее, но справедливое и обоснованное обвинение: «Таким образом, наши противники Запада сами в корне заражены западничеством, насквозь пропитаны неметчиной».

Таковы некоторые факты. Они свидетельствуют о том, что настойчивое стремление доказать недоказуемое, будто Россия — страна классо-

---

[28] «Еще о петербургской литературе».— «Время», 1861, т. 3, кн. 6. (В книге Н. Страхова «Из истории русского нигилизма» стр. 36).
[29] Там же, стр. 23.
[30] «Современник», 1862, т. IV, стр. 291.
[31] М. Антонович. Избранные философские сочинения. Госполитиздат, 1945, стр. 176—177.

вого мира, поиски черт национальной самобытности не в том, в чем они в действительности выражались, подмена вопроса о национальной самобытности вопросом о национальной исключительности, недоверие к подлинно самостоятельной мысли, выражаемой в России революционной демократией, и, наконец, противопоставление передовой, крепнущей, зовущей к борьбе идеологии,— своей примирительной компромиссной — все это неизбежно приводило к тому, что идеи почвенников представляли собою причудливую смесь эклектических воззрений. Их источниками были, с одной стороны, отечественные реакционные течения, с другой — зарубежные идеалистические учения в области философии, социологии, эстетики.

Почвенники упорно пытались игнорировать историю революционно-освободительного движения в целом и факты, свидетельствовавшие о революционном подъеме в 60-х годах в частности.

Если в России нет классов, если Россия органически чужда такому «злу», как социальные революции, если в общественной жизни русский народ отличается природной склонностью к повиновению, кротости и смирению (а именно к этому сводились утверждения почвенников), то все сложные социальные вопросы, с особенной остротой вставшие перед Россией в начале 60-х годов, могли быть разрешены относительно легко, безболезненно, а главное — мирным путем. Следовало только построить мост через пропасть, которая, по трагическому недоразумению, образовалась между «просвещенными слоями» русского общества и «почвой». Поскольку усилиями царя, проводящего реформы, добрая половина этой пропасти засыпана, дело за образованными слоями, которые должны осознать важность сближения с «почвой» и первыми совершить шаг ей навстречу. Таков ход мыслей теоретиков «почвы», в том числе и самого Достоевского, автора цикла статей «Книжность и грамотность», целиком вытекающий из их идеалистического понимания истории и «романтического» взгляда на русскую действительность. Почвенники пытались сыграть роль инициаторов слияния двух разъединившихся частей русского общества, поборников своеобразного синтеза образованности с органическими устоями. Целью своей деятельности журналы Достоевского избрали пропаганду единственно реального, по их словам, пути — слияния народа в одно целое — самого приемлемого, на их взгляд, практического выхода из создавшегося ненормального положения.

Сама по себе постановка вопроса о необходимости сближения интеллигенции с народом, само по себе осуждение разобщенности народа и интеллигенции имели реальные основания. Эти проблемы волновали в те годы не только деятелей «Времени» и «Эпохи». Реформа 1861 г., проведенная «сверху» под давлением пришедших в движение крестьянских масс, новые процессы, наметившиеся в русской деревне, общая перестановка сил в русском обществе, интенсивный рост и активизация демократических сил,— все это способствовало усилению интереса к «почве», к крестьянству, к «средним» слоям.

О необходимости изучения народа, его «органических устоев», о ставшем на повестку дня вопросе сближения с крестьянством для усиления влияния на него, наконец, о зреющем понимании того, что народ — великая сила, воздействующая на решение исторических судеб страны,— об этом свидетельствуют многочисленные выступления русской печати 60-х годов. Эти вопросы обсуждались и в революционно-демократических, и в либеральных, и даже в охранительных органах печати. Но дело в том, какое содержание вкладывалось в лозунг сближения с народом, с каких классовых позиций то или иное идеологи-

ческое направление подходило к решению этого вопроса, какие при этом преследовались конечные цели.

Так, «Современник» в понятие «сближение с народом» вкладывал, в сравнении с почвенниками, принципиально иное содержание. «Современник» подчеркивал, что осознание политико-социального значения крестьянства и овладение его умами сделают революционную партию всесильной, а ее агитацию «страшной», и приводил своего читателя к выводу: опыт истории показал, что лишь пассивность крестьянства в революции спасает троны. Следует помочь крестьянству преодолеть его консерватизм во имя свержения русского самодержавия. Почвенники же считали консерватизм «почвы» высшей ее добродетелью, качеством, которое обеспечит спасение нации, что в переводе на политический язык означало спасение существовавшего общественного порядка. Более того, они по сути дела и не ставили вопроса о политическом и социальном значении «почвы», а рассматривали народ и его «органические устои» в абстрактно-мистическом и морально-этическом планах, что на деле опять-таки приводило их к утверждению незыблемости самодержавного строя.

Журналы Достоевского обвиняли «Современник» в игнорировании проблемы объединения «почвы» и образованных слоев. В действительности же «Современник» выступал только против такого «сближения», которое должно было явиться средством укрепления прогнившего строя, лишь против пустых фраз о «почве», против обожествления народной отсталости, против прекраснодушных проектов «сближения», реальный смысл которых сводился к поддержке существующего порядка вещей. Поэтому, призывая «трудиться для удовлетворения современных нужд», для разрешения «современных вопросов, указываемых данным состоянием общества», во имя поднятия «понимания и благосостояния масс», орган революционной демократии называет «истинно передовыми деятелями» тех, кто тесно связан с народом, кто не отрешается от его коренных понятий, не убегает от него на тысячелетия вперед, оставляя его без всякого внимания, но и не отказывается от своей образованности, от идей, добытых и добываемых наукой. Истинно передовые деятели «будут, напротив, обращать свою заботливость, чтобы не давать ему (народу.— *У. Г.*) далеко отставать за собою». «История Европы,— писал обозреватель «Современника»,— страждет именно тем недостатком, что массы остаются в ней без призрения и о движении их вперед никто не заботится. Что касается до нашего собственного отечества, то нельзя бросить нам образование и идеи науки, а нужно подвинуть к себе массы, обратить на это в настоящее время все наше внимание» [32].

Революционные демократы не закрывали глаза на отсталость народа, веками угнетаемого и коснеющего в невежестве, искалеченного социальным и экономическим рабством. Однако при этом их программа была исполнена оптимизма, веры в силу народных масс. Разрыв, образовавшийся между просвещенными слоями и невежественной «почвой», «Современник» объяснял (пусть во многом непоследовательно) социальными и экономическими условиями жизни народа. Когда изменятся условия жизни, народ во всех отношениях шагнет вперед, достигнет значительных высот и в области просвещения (культуры).

Взгляды, пропагандируемые журналами Достоевского, сотни страниц которых заполнены комплиментами по адресу «почвы», заверениями в искренней любви к народу и восторженными гимнами народному образу жизни, взгляды «Времени» и особенно «Эпохи» на реальные возмож-

[32] «Современник», 1862, т. IV, стр. 314.

ности народа отличались в конечном счете пессимизмом, скрытым недоверием к «почве». Это сумел убедительно доказать «Современник», анализируя объективный смысл почвеннической проповеди.

«Современник» совершенно резонно видел неуважение к народу в самом абстрактном противопоставлении «почвы» «образованным слоям». Хотели или не хотели этого почвенники, но их объяснение многих национальных черт русского народа без учета «невыгодных внешних и материальных условий», в которых народ живет, писал «Современник», было клеветой на «почву». «Почва» коснеет в невежестве, но в этом нельзя винить якобы «ограниченную и несчастную натуру народа», ибо дело упирается в отсутствие «внешних и материальных условий». Антонович следовал традиции Чернышевского и Добролюбова, доказывая в 1862 г. почвенникам, что народ так же способен к развитию, как и образованные слои. Он бросил справедливый упрек писателям «Времени»: «Вот видите ли, ваш-то взгляд в существе дела очень оскорбителен для народа, а на словах вы распинаетесь за народ...» [33].

«Оскорбительной для народа» была вся апология смирения, кротости, долготерпения, приписываемых почвенниками всей русской нации и возведенных ими в идеал. Революционеры-демократы писали о народе правду без прикрас. Они страстно выступали против смиренности и покорности, в которых почвенники видели силу и своеобразие русского народа. Почвенники «удалялись от народа», ибо не выражали в своих мнениях и стремлениях истинных интересов «почвы». Настоящие друзья народа в 60-х годах — революционеры-демократы — стремились преодолеть пассивность значительных масс крестьянства, а не убаюкивать их льстивыми фразами о святости «органических устоев».

Идеалисты-почвенники, отвергая необходимость широких и коренных социальных преобразований, особенно рьяно выступали против социалистических мечтаний русских революционеров-шестидесятников. При этом журналы Достоевского подвергали обстрелу не только действительно слабые утопические стороны революционно-демократической идеологии, но и ее сильные стороны. Революционно-демократическим планам почвенники противопоставляли свою теорию «малых дел», штопания прорех на ветхом рубище самодержавия. Страхов утверждал: «Крупицу действительной мысли, действительной пользы я предпочитаю самым пышным мечтаниям о всеобщем искоренении зла на земном шаре» [34]. «Научите хоть одного мальчика грамоте,— писал Достоевский,— вот вам деятельность» [35].

Полемизируя с «Современником», «Время» высказалось по «самым живым вопросам современности», и в этих высказываниях раскрылся конкретный политический смысл, заключенный в программе журнала Достоевского.

Единственным практическим мероприятием, выдвинутым «Временем», мероприятием, долженствовавшим исцелить «почву», было распространение грамотности. «...Один только есть цемент, одна связь, одна почва, на которой все сойдется и примирится,— это всеобщее духовное примирение, начало которому лежит в образовании»,— писал Достоевский [36]. «Мы уверены со своей стороны совершенно, что грамотность нравственно улучшит народ и придаст ему чувство собственного досто-

---

[33] «Современник», 1862, т. IV, стр. 289.

[34] См. «Литературные законодатели. По поводу ст. «Литературные рабочие «Современника»».— «Время», 1861, т. VI, кн. 1.

[35] «Время», 1861, т. I, кн. 1.

[36] «Ряд статей о русской литературе». — «Время», 1861, январь.

инства, которое, в свою очередь, уничтожит многие злоупотребления и беспорядки, уничтожит даже их возможность».

Достоевский в данном случае повторял написанное им же в первой программе «Времени»: «Разумеется, что первый шаг к достижению всякого согласия есть грамотность и образование. Народ никогда не поймет нас, если не будет к этому предварительно подготовлен. Другого нет пути... Но, пока за образованным сословием остается его первый шаг, оно должно воспользоваться своим положением и воспользоваться усиленно. Распространение образования, усиленное, скорейшее и во что бы то ни стало — вот главная задача нашего времени, первый шаг ко всякой деятельности» [37].

Но даже скромное учение о грамотности народа практически было несостоятельным, а разговоры «о первом шаге» сводились к топтанию на месте. Почвенническая программа не только не содействовала приближению России к осуществлению стоявших перед ней исторических задач, но, наоборот, дезориентировала общественную мысль.

«Современник» подверг уничтожающей критике воззрение «Времени» на распространение грамотности, как на «главную задачу нашего времени». «Чтобы вполне обнаружились и принесли плод наши великие почвенные силы, они должны развиваться свободно и самостоятельно,— писал Антонович.— Вот ведь и сами примирители на одной странице уверяют, что грамотность — самое важное дело, что она одна только может засыпать ров, отделяющий нас от народа; а на другой торжественно объявляют, что дарование новых прав народу сразу засыпало этот ров как раз наполовину. И отлично. А грамотность, согласитесь сами, когда-то еще засыплет его?» [38]. Другими словами, путь для свободного и самостоятельного развития народа откроется лишь с коренным преобразованием общественного строя России.

«Современник» выступал против оправдания бездействия тем, что образованные слои оторвались от «почвы», а «почва» неграмотна. Не в грамоте суть дела. «В Англии, положим, много грамотных между простым народом, однако же это не мешает им бедствовать самым отличным образом. Германия — страна ученая, идеал почвенной учености, однако же тоже страдает порядочно. Во всяком случае, значит, никак нельзя сваливать всего на почву и на грамотность» [39].

Разумеется, «Современник» восставал не против распространения грамотности и образования «почвы». О жизненной необходимости народного образования орган просветителей-шестидесятников писал неоднократно. «Современник» только подчеркивал, что «не в одной грамотности вся суть, и что вообще нам следовало бы поменьше мечтать о своей будущей великой роли исторической, а заниматься тем, что поближе к нам, что дозарезу нужно нам в настоящее время, когда и проч. ...» [40].

«Сначала нужно позаботиться о том, чтобы достать кусок хлеба и поесть, а потом уже можно заниматься и другими предметами, какими угодно: грамотностью, науками, искусствами и пр.» [41].

Этот «грубый материализм» «Современника» шокировал и возмущал почвенников. «Одна будет у нас цель...— *материальное благосостояние...*— иронизировал Косица (Страхов), метя в «утилитаристов», главным образом в Чернышевского и Добролюбова,— все мы будем сыты, одеты, не

[37] «Материалы для жизнеописания Ф. М. Достоевского», стр. 180.
[38] «Современник», 1861, № 12, стр. 182.
[39] Там же.
[40] Там же, стр. 183.
[41] Там же, стр. 186.

будем терпеть ни голода, ни нищеты, будем здоровы... И тогда — тогда, конечно, можно будет позволить себе иногда позабавиться музыкой и поэзиею, или профилософствовать на сытый желудок» [42].

Как видно из приведенного отрывка, почвенники в критике «утилитаризма» революционной демократии были отнюдь не оригинальны на фоне многочисленных однотипных выступлений ультрареакционной и либеральной публицистики.

В статьях «Современника» речь шла о том, что лишь коренное изменение социально-экономического положения народа откроет перед «почвой» возможности овладеть не только элементарной грамотностью, но и науками, искусствами. Наоборот же не может ничего произойти: одно овладение грамотой не явится началом социально-экономического возрождения народа. Напомнив о материальных преградах, встающих перед человеком из народа, стремящимся к знаниям, «Современник» не без основания упрекал почвенников в том, что они смотрят на народ с точки зрения сытых, с точки зрения тех, кто «находится в относительно лучшем материальном положении, чем почва, и более обеспечен, чем она; естественное дело, что сытый голодного не разумеет» [43].

«Когда сообразишь все это, то становится как-то совестно и неловко требовать от народа усиленной грамотности и усиленного образования, особенно еще, когда слышишь, что от него в то же время требуют усиленного труда и работы механической; и даже приходится удивляться, что в народе, при теперешнем его положении и наличных средствах, все-таки есть грамотные люди. Должно быть, уж очень сильно была у них охота к грамоте, и, чтобы научиться ей, они употребляли сверхъестественные, нечеловеческие усилия» [44]. Таким образом, «Современник» настойчиво и целеустремленно переводит абстрактную проповедь почвенников в другую плоскость, подвергает ее суровой проверке, сопоставляя с действительностью, с реальными возможностями «почвы», с ее первостепенными нуждами.

Философский оруженосец «Времени» Страхов, обвиняя «Современник» в равнодушии к «почве», пытался отмахнуться от прямо поставленного вопроса. «Современник» утверждал, что главная задача — борьба за улучшение материального благосостояния народных масс путем коренного изменения социальных условий. Почвенники отвечали, что не это главное, ибо народ, достигший материального благосостояния, может умственно и не развиваться. «Современник» ставил вопрос конкретно в применении к современным ему русским условиям. «Время» ограничивалось абстракцией: «...народ, умственно развитый, рано или поздно, с колебаниями и неудачами, но непременно достигнет материального благосостояния. Дело не в том, чтобы мы заботились о благосостоянии народа; нужно достигнуть того, чтобы члены самого народа заботились о своем благосостоянии и умели сохранять и оберегать его» [45].

Так Страхов с позиций идеалистической философии полемизировал с «Современником», который, по его утверждению, «придает слишком большую важность материальному благосостоянию, видя в нем альфу и омегу всех помыслов о народе».

Мы об этом говорим так пространно потому, что здесь — это очевидно — уже намечается то самое поле сражений, на котором и Ф. М. Достоев-

[42] «Еще о петербургской литературе».— «Время», июнь, 1861. В кн. Н. Страхова, «Из истории русского нигилизма», стр. 37.

[43] «Современник», 1861, 12, стр. 188.

[44] Там же, стр. 187—188.

[45] «Пример апатии. (Письмо в редакцию «Времени» по поводу статьи г. Антоновича «О почве...»)».— «Время», 1862, январь. В кн. Н. Страхова «Из истории русского нигилизма», стр. 120.

ский выступит против материализма и в «Записках из подполья», и в «революционном катехизисе» Петра Верховенского из «Бесов», и в споре великого инквизитора с Христом в «Братьях Карамазовых» [46].

«Вопрос о материальном благосостоянии и вообще об устранении страданий, которым подвержено человечество,— парирует Страхов удары «Современника»,— есть, как известно, самый живой современный вопрос. Но поднят он уже давно, о нем говорится в евангелии: «ищите прежде царствия божия и вся сия приложатся вам». Мне кажется, и ныне нет нужды изменять этого решения». «Люди,— продолжает Страхов,— всегда были, есть и будут идеалистами» [47].

Почвенники, защищая философские принципы своего учения, не останавливались перед клеветой на революционно-демократический «Современник», огрубляя и извращая проповедуемый им материализм. Добролюбов писал, что «смешны и жалки невежественные претензии грубого материализма, который унижает высокое значение духовной стороны человека» [48]. Страхов же преднамеренно приписывал революционным демократам такой материализм, с которым они ничего общего не имели. Не отказывался от подобных «полемических красот» и Ф. М. Достоевский.

«...Если человек почему-нибудь хорош, так именно потому, что он никогда не был доволен одной сытостью и житейскими благами, что есть блага, которые он ставит выше всякой сытости...» [49]. Так Страхов парировал едкое замечание Антоновича о сытых почвенниках, не разумеющих «голодную почву». При этом Страхов метил не столько в Антоновича, сколько в Чернышевского. Неслучайно демагогическим рассуждениям Косицы о сытости и мнимом довольстве материальными благами предшествует выпад против «хороших книжек» Чернышевского, в которых «заключен, если не весь талисман, то по крайней мере часть его» [50].

Страхов противопоставлял революционно-демократическим материалистическим принципам подхода к действительности свою идеалистическую концепцию: «Мир управляется идеализмом... Идеализм есть величайшая сила, какая действует в человеческой жизни... В этой силе заключается самое могущественное и единственное средство исцеления и возрождения. Как прежде, так и ныне исцелить и спасти мир нельзя ни хлебом, ни порохом и ничем другим, кроме благой вести» [51].

Страхову вторил Григорьев: «Есть вопрос и глубже и обширнее по своему значению всех наших вопросов,— и вопроса (каков цинизм?) о крепостном состоянии, и вопроса (о, ужас!) о политической свободе. Это вопрос о нашей умственной и нравственной самостоятельности» [52].

Естественно, что «Современник» имел право квалифицировать почвенничество, как теорию, призывающую народ «довольствоваться малым», «учиться и стремиться к идеальным благам» [53].

В программе и проповеди почвенничества, таким образом, переплелись защита грамотности для народа с самыми реакционными идеями, смыкавшимися с поповщиной. Результатом подобного «синтеза» явилось,

---

[46] См. статью А. Долинина «Ф. М. Достоевский и Н. Н. Страхов». Сб. «Шестидесятые годы». АН СССР, 1940, стр. 247 и сл.

[47] Н. Страхов. Из истории русского нигилизма, стр. 122.

[48] Н. А. Добролюбов. Полное собрание сочинений, т. III, Гослитиздат, 1936, стр. 92.

[49] Н. Н. Страхов. Из истории русского нигилизма, стр. 124.

[50] Там же, стр. 118.

[51] Там же, стр. 125.

[52] «А. А. Григорьев. Материалы для биографии». Под ред. Вл. Княжнина. Пг., Изд. Пушкинского дома, 1917, стр. 270.

[53] «Современник», 1862, т. IV, стр. 289.

и это сумел доказать «Современник», пренебрежение к насущным нуждам трудящегося большинства.

Говоря о Ф. М. Достоевском, о его деятельности в 60-е годы, нельзя игнорировать всего этого. Дело не только в том, что писатель в основном был единодушен со Страховым и Григорьевым, но и в том, что в его собственном художественном и публицистическом творчестве почвеннические идеи получили и наиболее последовательное и наиболее глубокое выражение.

3

Достоевский полагал, что главным достоинством его журнала является независимость от литературного кумовства, резкость и прямота высказываний. В объявлениях «Времени» это основное достоинство прокламировалось, по словам Чернышевского, «довольно бесцеремонным образом». В своем отзыве о первой книге «Времени» [54] Чернышевский предупреждал Достоевского и его коллег, что грозный поход, объявленный ими против «авторитетов», будет бесплодным и не поможет редакции «порядочно вести журнал». Чернышевский иронически заметил, что действительных авторитетов в нашей литературе немного, а для того чтобы ополчиться против «авторитетов» писателей от Авдеева до Фета, вряд ли имело смысл основывать журнал.

Речь шла таким образом о туманности, неясности, нечеткости программы «Времени», о неопределенности главного направления объявленного новым журналом похода против авторитетов. Но уже первые книги «Времени» показали, кого преимущественно имели в виду Достоевский и его соратники. Объявив войну против авторитетов и заняв при этом позицию центра, «Время» сосредоточило огонь своей критики не столько по «Русскому вестнику», сколько по «Современнику».

Чернышевский проявил достаточную проницательность, когда, опираясь на еще во многом расплывчатые заявления почвенников, уже в самом начале 1861 г. счел нужным коснуться нападок (пока еще завуалированных) «Времени» на материалистическую эстетику и на ее проводника в русской литературной критике — Добролюбова.

Действительно, по замыслу Достоевского, раскрывающемуся при знакомстве с записными книжками той поры и частью эпистолярного наследства писателя, борьбу против революционно-демократической идеологии «Время» должно было начать именно с развенчания новой эстетической теории «утилитаризма». Достоевский полагал целесообразным сперва опрокинуть эстетическую теорию Чернышевского и его «партии», отлично сознавая связь эстетической теории революционной демократии с ее общественно-политической программой.

Достоевский счел нужным в первую очередь заняться Добролюбовым, который, как позднее писал «Современник», «развивал ту же теорию в живых примерах, в увлекательных образах, при разборе тех произведений, которыми в высшей степени интересовалась вся публика; она жадно читала эти разборы, интересные для нее во всех отношениях, и при чтении их как бы мимоходом и необходимо усвояла себе эстетическую теорию, лежавшую в основании их» [55].

Об этом следует помнить, обращаясь к известной статье Достоевского «Г-н — бов и вопрос об искусстве». Обезвредить могучее воздействие на

---

[54] «Современник», т. LXXX, январь 1861, стр. 83 и сл.
[55] «Современник», 1865, № 2, стр. 39.

читателей критики Добролюбова и тем самым поколебать веру в жизненность и разумность революционно-демократической эстетики, с видом объективных, беспристрастных судей вынести приговор всему учению, вскрыв его противоречивость и несостоятельность,— вот какую цель преследовал журнал Достоевского. С этого он и начал.

Задача дискредитации Добролюбова была тем более заманчива для Достоевского, что, как он писал, «в этом надо признаться откровенно, только одного [Добролюбова.— *У. Г.*] у нас теперь и читают, чуть ли не из всех критиков». При решении этой нелегкой задачи Достоевский (о чем он впоследствии писал своему брату [56]) стремился придать своей позиции ту «оригинальность и приличную, т. е. натуральную эксцентричность», которую он считал «первым делом» для успеха журнала.

Судя по записным книжкам Достоевского, полемику по вопросам эстетики он рассматривал лишь как повод для перехода к полемике по коренным вопросам социально-политического характера [57].

Достоевский начал с обвинений Добролюбова в притязаниях на авторитетность. По существу он перефразировал ходячее обвинение по адресу «теоретиков» в догматизме, нетерпимости, в стремлении установить в эстетике и критике свою диктатуру, стать монополистами истины в данной области. В этом смысле Достоевский не был оригинален.

Для понимания позиции Достоевского и его журнала в эстетической борьбе тех лет важно еще раз подчеркнуть показное стремление почвенников и здесь выступить в роли «миротворцев».

Вопрос об искусстве разделял деятелей литературы на два враждебных лагеря. Враждебные же разногласия, по убеждению Достоевского, разъединяли силы и наносили вред. «Время» брало на себя обязанность разобраться в причинах этой вражды, дабы содействовать всеобщему согласию. При этом Достоевский постоянно напоминал, что он не примыкает ни к одному из лагерей «спорщиков».

«И, во-первых, объявляем, что не придерживаемся ни одного из теперь существующих мнений и прямо говорим, что, по нашему мнению, весь вопрос в настоящую минуту — ложно поставлен — именно от слишком горячего спора; именно от того, что дело дошло почти до вражды». И далее: «Мы в старинном споре об искусстве не участвовали, к литературным партиям доселе не принадлежали, пришли с ветру, и люди свежие, по крайней мере, беспристрастные. Благоволите же выслушать...» [58].

Почвенники, в частности Достоевский, верны себе. Даже потерпев в ходе развернувшейся полемики с «Современником» очевидное поражение, они продолжали утверждать, что позиция «Времени» была безупречной. Так, 19 июня 1863 г. Достоевский писал Тургеневу, что «...наш журнал был честный журнал, а во-вторых, понимали литературу и ее смысл и значение, право, получше «Современника» и «Русского вестника»» [59].

---

[56] Письма, I, стр. 340 (письмо от 19 ноября 1863 г.).

[57] Вот некоторые заметки Достоевского: «Полезность и нравственность. Ряд статей — Шекспир. Его бесполезность. Шекспир как отсталый человек (по Шекспиру государственные люди, ученые, историки учились). (Мнение «Современника» — Нравственность (Щеглова). Мнение Чернышевского» (стр. 7). В записной книжке 1861—1862 гг. большое место занимают заготовки для программного объявления «Времени» и ряда статей, направленных главным образом против «Современника», Чернышевского (см. замысел ряда «будущих статей» о публике и литераторах, журналах, об идее русской литературы, об отношении «Времени» к литературе). «Чернышевского жаль. Вы вредите сами себе. Мы вам это часто говорили» (стр. 60). На стр. 72—85, 89—110, 113—114 — наброски статей против Добролюбова и Чернышевского (Библиотека им. В. И. Ленина. Рукописный отдел. Достоевский. 1. 2. № 1. 1861—1862 гг.).

[58] «Время», 1861, февраль.— «Г-н — бов и вопрос об искусстве»).

[59] Письма, I, стр. 319.

Это заявление Ф. М. Достоевского побуждает нас детальнее разобраться в том, **к а к** понимал литературу, ее смысл и значение журнал «Время».

Почвенники, т. е. Достоевский, Григорьев, Страхов, находили резкие слова осуждения по адресу апологетов «искусства для искусства», «поборников чисто эстетического взгляда», «литературных гастрономов», менее всего способных видеть в литературе живую силу жизни. Григорьев отрицал за «чистыми эстетиками» право называться направлением, поскольку они не имеют за собою ни психологических, ни исторических данных. Их теория — «порождение праздных дилетантов». «Ни на одного великого художника,— писал Григорьев,— нельзя указать, который бы видел в своем высоком деле одно искусство для искусства... Эта теория является узаконением шахматной игры в поэзии. О ней даже говорить и не стоит» [60].

«Эстетиков» Григорьев презирал — они мертвы, как творцы. «Теоретиков» же он ненавидел лютой ненавистью, потому что фанатично уверовал в страшный вред, который они будто бы наносили искусству и литературе, уродуя их при попытке втиснуть в прокрустово ложе своих догм.

Достоевский, как и Григорьев, был убежденным врагом так называемого чистого искусства. Но критика этой реакционной и антинародной теории играла в системе его эстетических воззрений второстепенную роль. Более того, в теоретическом плане, в определенных тактических целях, он — в годы издания журналов — зачастую даже блокировался с проповедниками «искусства для искусства».

Открещиваясь на словах от обеих партий в эстетике и литературной критике, Достоевский и его соратники по «Времени» на деле систематизировали, «углубляли» и обосновывали по существу те же обвинения, которые обанкротившиеся эстеты предъявляли «утилитаристам». Делал это Достоевский по-своему убедительно, умело, пользуясь действительно слабыми звеньями в эстетической системе и литературной практике русской революционной демократии, особенно охотно ссылаясь на промахи вульгаризаторов передовой эстетической мысли (а вульгаризацию эстетического учения Чернышевского допускали, например, и такие авторитетные деятели прогрессивной журналистики 60-х годов, как Писарев и В. Зайцев — в «Русском слове», Антонович — в самом «Современнике»).

К чему сводились обвинения? Во-первых, утилитаристы «толкуют прежде всего о пользе». Во-вторых, «утилитаристы, не посягая явно на художественность, в то же время совершенно не признают ее необходимость». В-третьих, «была бы видна идея, цель, хотя бы все нитки и пружины выглядывали наружу; к чему же после этого художественность!» [61] Отдав дань силе таланта Добролюбова, «происходящей от убеждения», он протягивает руку его врагам: «...мы во многом с ним несогласны и прямые его противники». Добролюбов, утверждает Достоевский, «теоретик», идеи которого отличаются великим недостатком — кабинетностью. Добролюбов плохо знает действительность. Он не столько критик, сколько публицист.

Достоевскому казалось, что новая эстетика превращает искусство в сухое резонерство, в скучную дидактику и мораль. Ему вторил Ап. Григорьев, упрекавший «теоретиков» в неуважении к специфике искусства, в отрицании всякой художественности. Он в высокомерно-снисходительном тоне обращался к деятелям «Современника»: «В своем го-

---

[60] «Время», 1862, январь, стр. 8.

[61] «Время», 1861, февраль. «Г-н—бов и вопрос об искусстве». (Далее выдержки из этой статьи Достоевского даются без ссылок на нее).

лом отрицательном отношении к жизни вообще и к особенному миру художника вы не виноваты или виноваты так, как вообще все теоретики виноваты против жизни». «Да-с,— восклицал А. Григорьев, создатель «органической» критики,— мудреная вещь для критики живые, органические. художественные произведения!»[62]

Достоевский и другие почвенники отнюдь не были оригинальны в своей критике Добролюбова и «теоретиков». Аналогичным нападкам «Современник» подвергался со стороны всего правого лагеря. Причем борьба велась в конечном итоге не столько против метода Добролюбова-критика, сколько против того д е л а, которому служил Добролюбов.

Достоевский ратует за художественную специфику искусства, которой пренебрегает «новая эстетика». «...Главное, что Г-н — бов доволен и без художественности, только чтоб говорили о деле»,— пишет он и добавляет: «Последнее желание, конечно, похвально, но приятнее было бы и о деле говорить хорошо, а не как-нибудь».

Совершенно очевидно, что Достоевский полемически заостряет основное требование революционно-демократической эстетики, явно огрубляя мысль своего противника. Ведь именно Добролюбов отвергал в искусстве голую тенденциозность, не одухотворенную страстной верой, не подкрепленную знанием реальной действительности. Достоевский этого не мог не знать, но его не устраивало то «д е л о», служить которому призывала искусство новая эстетическая мысль.

В этой связи небезынтересно напомнить, что Ап. Григорьев также неоднократно останавливался на требовании новой эстетикой «дела». Вслед за Достоевским он признавал, что «взгляд теоретиков силен», что «он в то же время и честен». «Он смело и прямо смотрит в глаза той правде, которая ему является, неуклонно и беспощадно выводит из нее все последствия. Он не берет напрокат чужих, хотя бы и английских воззрений (выпад в адрес Каткова и его братии.— *У. Г.*), он не способен тоже услаждаться и праздным эстетическим дилетантизмом. Он хочет *дела*, прямо имеет в виду *дело*, и все то, что не *дело* или что кажется ему не *делом* — отрицает без малейшего колебания»[63].

Но это признание Григорьев, как и Достоевский, делает для того, чтобы доказать, что самое «дело» теоретики понимают односторонне, что захват этого «дела» узок, как вообще узок мысленный горизонт теоретиков. Кстати, в этой «узости» Григорьев, как и Достоевский и Страхов, видел причину возраставшего влияния «теоретиков» на читателей, победоносного шествия их идей в литературе 60-х годов.

Почвенники отлично понимали, о каком «деле» идет речь. О нем недвусмысленно говорил Добролюбов в той статье о творчестве М. Вовчок, по поводу которой собственно и была написана Достоевским его статья «Г-н — бов и вопрос об искусстве». «Теперь,— писал Добролюбов,— дело литературы — преследовать остатки крепостного права в общественной жизни и добивать порожденные им понятия».

Достоевский привел это утверждение Добролюбова, чтобы его опровергнуть; он в соответствии с почвенническим учением полагал, что борьба с остатками крепостного права — излишняя трата энергии, поскольку отрицалось самое существование живучих остатков крепостничества в общественной жизни и сколько-нибудь значительных его порождений в общественной мысли.

---

[62] «Время», 1862, январь.— «Явления литературы, пропущенные нашей критикой», стр. 3—4.
[63] Там же, стр. 7.

Журнал «Время» и вопрос об искусстве трактовал в полном соответствии с положительной программой почвенничества в области социальной жизни. А эта программа, как уже было сказано, опиралась на идеалистическое понимание истории, «романтический» взгляд на русскую действительность и сводилась в конечном итоге к проповеди синтеза «образованности» и «органических устоев». Искусство, по убеждению почвенников, вправе «не столько обличать», вскрывать общественные противоречия, громить «темное царство», сколько воспевать «светлые впечатления» от действительности. А «светлые впечатления» от действительности в их сознании связывались с верой в реальность «всеобщего духовного примирения», с верой, которая опиралась на своеобразное истолкование русского национального характера.

Такова концепция, которую Достоевский развивал в цикле «статей о русской литературе», опубликованных во «Времени» в 1861 г. («Книжность и грамотность» относится к этому циклу). Страхов и Григорьев, при всех их индивидуальных отличиях, в основном и главном были единодушны с Достоевским, разделяли и его взгляд на «вопрос об искусстве», и его отношение к современным эстетическим учениям.

Положительная эстетическая программа Достоевского и его соратников по «Времени», которая должна была быть противопоставлена как «эстетикам», так и в особенности «теоретикам», сугубо релятивна. «Мы не знаем путей полезности искусства» — в этом признании смысл статьи Достоевского. Может быть, настойчиво подчеркивал писатель, именно то, что теоретики считают несвоевременным, бесполезным, и есть современное и наиболее полезное.

По мнению писателя, довольно трудно определить, что именно надо и что не надо. Больной ведь не может быть в одно и то же время и больным и врачом.

Пафос эстетических выступлений Достоевского, Ап. Григорьева, Н. Страхова заключался в борьбе против «деспотизма» критики, против «предписаний» искусству. «Современник» якобы стеснял искусство разными целями, сбивал его с толку. «Нельзя предписывать искусству целей и симпатий».

Разумеется, было бы упрощенчеством рассматривать выступления Достоевского во «Времени» по вопросам эстетики (в том числе и статью «Г-н — бов и вопрос об искусстве») т о л ь к о в связи с почвенническими догмами, только как отражение конкретной полемики на определенном этапе литературно-эстетической борьбы. Эта связь существовала и, как мы пытались показать, наложила неизгладимый отпечаток на всю логику рассуждений Достоевского. Недостаточность, слабость, порочность ряда основных общетеоретических положений Достоевского вызваны именно той самой неверной принципиальной позицией, которую он занял в общественно-политических вопросах. Но наряду с очевидными пороками отстаиваемая им эстетическая концепция содержала немало значительных истин, плодотворных предпосылок, поскольку она явилась вместе с тем результатом и выражением богатого индивидуального опыта большого художника. Поэтому было бы непростительным легкомыслием отмахнуться от выступлений Достоевского по вопросам эстетики лишь на том основании, что по своему преобладающему пафосу они реакционны.

Ф. М. Достоевский верил в то, что «искусство много может помочь иному делу своим содействием, потому что заключает в себе *огромные средства и великие силы*». Конечно, мелкотравчатая псевдообличительная литература (Достоевский делал исключение для Щедрина, «настоящего художника») была лишена этих огромных средств и великих сил. Произ-

ведения нехудожественные никогда и ни под каким видом не достигают своей цели, мало того: они более вредят делу, чем приносят пользы.

И опять-таки, если отвлечься от конкретного адреса (зачастую неточного) этих обвинений и утверждений Достоевского, то нельзя не признать разумность такой теоретической постановки вопроса. То же можно сказать и о его требовании знать действительность.

Разве по-своему не прав был Ф. М. Достоевский, когда, борясь с натуралистической фетишизацией «факта», он следующим образом определял роль субъективного начала в художественной типизации явлений объективной действительности: «Можно знать факт, видеть его самолично сто раз, и все-таки не получить такого впечатления, как если кто-нибудь другой, человек особенный, станет подле вас и укажет вам тот же самый факт, но только по-своему, объяснит вам его своими словами, заставит вас смотреть на него своим взглядом. Этим-то влиянием и познается настоящий талант».

Достоевский пытался убедить себя и своих читателей в том, что революционно-демократическая критика презирает поэзию и художественность. В этом утверждении много неправды и реакционной тенденциозности. Однако несомненную объективную ценность представляет его утверждение: «...художественность есть самый лучший, самый убедительный, самый бесспорный и наиболее понятный для массы способ представления в образах именно того самого дела».

Достоевский настойчиво выдвигал вопрос о законах развития искусства, но, как идеалист, не мог приблизиться к верному пониманию специфических закономерностей этого развития. Вслед за Григорьевым он говорил о необходимости признания искусства как органически целого, со свойственными ему недетерминированными «основными и непременными законами». Столь же туманными были его рассуждения о «величайшей тайне художественного творчества», о вечной потребности красоты и т. п.

Достоевский полагал, что материалистическая эстетика исходит из стремления «обстричь человека». Человек в данном случае рассматривался как категория вневременная. Не социальный и исторический человек, не член классового общества, а человек вообще.

На место исторически обусловленных закономерностей развития искусства идеалист Достоевский ставил «законы природы», расшифрованные как «всегдашняя потребность красоты и высшего идеала». Свое эстетическое кредо почвенники подкрепляли обычной для них аргументацией: «почве», народу русскому нужен «хлеб духовный», о «хлебе физическом» могут толковать лишь люди, оторванные от жизни, не знающие души народа, его подлинных интересов.

Это очень далекое от истины понимание жизненных нужд народа в эстетике приводило к извращенному толкованию явлений современной литературы, которое опиралось на превратное представление о всей истории русской литературы.

* * *

Почвенники — с Достоевским во главе — вскоре убедились, что их теория «не ко времени» (выражение Ап. Григорьева). Они с полным основанием могли отнести себя к той категории «запоздалых противников» новой эстетики, к тем «окаменевшим остаткам существ, принадлежавших прежнему геологическому периоду нашей литературы», о которых говорил «Современник» [64].

[64] «Современник», 1865, № 2, стр. 39.

Как бы подводя итог ожесточенной многолетней полемике, «Современник» писал, что противодействие противников эстетического учения Чернышевского и критического наследия Добролюбова по сути дела «ничего не значит, ни на кого не действует, да и сами они, вероятно, чувствуют всю силу отвергаемой ими теории и всю беспомощность эстетических воззрений, отстаиваемых и разделяемых ими» [65]. Эта мысль «Современника» может быть документально подтверждена признаниями деятелей «Времени», в том числе Ф. М. Достоевского.

Сознание того, что его эстетическая проповедь в 60-е годы пришлась «не ко двору», постоянно угнетало Ап. Григорьева, не случайно подписывавшего многие свои статьи псевдонимом «Один из ненужных людей». «Самая простая вещь — что я решительно один и без всякого знамени»,— жаловался он в письме к Страхову. Как верно отметил В. Ф. Саводник, «Григорьев ясно видел неуспех своих идей в обществе, в котором почти безраздельно господствовали писатели противоположного лагеря, те, кого сам Григорьев называл «теоретиками»: Чернышевский, Добролюбов, Антонович и др.,— видел, что вся его проповедь приходится не ко времени, не соответствует требованиям и настроениям эпохи, что его голос представляет собой «глас вопиющего в пустыне» и ниоткуда не находит себе отклика» [66].

«Веры, веры нет в торжество своей мысли,— писал Григорьев, — да черт ее знает теперь, эту мысль» [67]. Можно было бы не приводить этих свидетельств, если бы они не перекликались с соответствующими признаниями самого Достоевского тех лет. Вот одно из них. В письме к брату от 26 марта 1864 г. Достоевский пишет: «...никак не разберешь, какого мы направления и что именно мы хотим говорить» [68]. Он недоволен литературно-критическим отделом «Эпохи». «Похлопочи только о критике, главное о критике,— пишет он М. М. Достоевскому 13 апреля 1864 г.— Направление наше, конечно, для публики несомненно, но статей-то, специально разрабатывающих направление, мало» [69].

Достоевский не случайно был так озабочен состоянием критики в своем журнале. Полемическая направленность литературно-эстетических концепций и принципов почвенничества обнаруживалась не в отвлеченных теоретических трактатах, а в живой литературной практике, главным образом — в подходе к явлениям текущей литературной жизни и в их оценке.

Напомним, что главное внимание «Современника» в те годы было обращено на «новую беллетристическую школу», рожденную общественным подъемом. В условиях, когда перед революционной демократией во весь рост встал вопрос о назревавшей крестьянской революции, которую ей предстояло возглавить, когда со все возраставшей силой начали проявляться заложенные в русском народе творческие возможности, «Современник» требовал от литературы новых идейно-художественных качеств.

«Прежняя беллетристическая школа», т. е. передовое в русской литературе гоголевское направление, при всех ее неоспоримых достоинствах, на новом этапе общественного развития оказывалась уже недостаточной. Высоко оценивая ее огромные заслуги в деле сближения искусства с действительностью, революционно-демократическая критика не могла пол-

---

[65] Там же.

[66] А. А. Григорьев. Сочинения. Под ред. Саводника, кн. 1, стр. XXVIII. «Vox clamantis in deserta» — эпиграф к ряду статей Григорьева.

[67] «А. А. Григорьев. Материалы для биографии», стр. 225.

[68] Письма, I, стр. 353.

[69] Там же, стр. 365—366.

ностью удовлетвориться завоеваниями гоголевского направления. Со всей остротой встал вопрос о реализме, обладающем новыми качествами. Революционно-демократическую критику в 60-е годы, в частности, уже не мог удовлетворить положительный идеал гоголевского направления. Главное требование, которое она предъявляла на новом историческом этапе к литературе, было требование такого реалистического метода, который освещал бы действительность с позиций самого народа, с точки зрения народа, не только угнетаемого социальными отношениями, но и способного внести в эти отношения коррективы, радикальные изменения. Революционно-демократическая критика учила видеть в народе не только объект, но и субъект истории.

Такие требования к литературе, такое понимание новых задач реализма складывались на протяжении ряда лет. Так, еще в 1856 г. шедший к революционному демократизму Щедрин, как бы предугадывая систему воззрений своих будущих оппонентов — почвенников, писал: «Довольством материальным обеспечивается довольство духовное, потому что первое служит неизбежным условием всякой независимости, без которой нет сознания собственного достоинства...» [70]. Это утверждение характерно. Оно указывает на то, как складывалось материалистическое понимание русского национального характера, а следовательно — и задач литературы, выражавшей этот характер. Щедрин уже тогда улавливал зависимость конкретных свойств народного характера от материальных условий. Крестьянское сознание, и, в частности, фаталистическая покорность определяются, утверждал Щедрин, «искусственными экономическими отношениями», т. е. крепостным правом.

Вместе с ломкой «искусственных экономических отношений» происходили серьезные сдвиги в сознании народа, в русском национальном характере. Фаталистическая покорность, смиренномудрие «почвы», о незыблемости которой твердили почвенники и воспевать которую они призывали литературу (см., например, статьи Достоевского о «Книжности и грамотности»), уступали место проявлениям более типичных черт в народном характере. Разгорался огонь социального протеста, не угасавший и в века крепостного рабства. Подлинно светлыми сторонами народного характера были его свободолюбие, его способность к активному протесту против насилия и гнета, его все крепнущее чувство собственного достоинства.

«Современник» обращал внимание нового отряда молодых демократических писателей на необходимость всячески поддерживать и усиливать в народе протестующие начала. «Время» же Достоевского ориентировало на восхваление отживавших «фаталистических черт» народа — покорности и смирения. И в этом заключалась реакционность литературно-критической позиции журнала Достоевского в 60-е годы.

Можно вскрыть в деталях противоположность позиций «Современника» и «Времени» на анализе выступлений этих журналов по поводу, например, рассказов Николая Успенского («Не начало ли перемен?» Чернышевского — в ноябрьской книге «Современника» за 1861 г.; «Рассказы Н. В. Успенского» Достоевского — в декабрьской книге «Времени» за 1861 г.; рецензия Ап. Головачева на «Рассказы Н. В. Успенского, в трех частях» в т. 102 «Современника» за 1864 г. и т. д.). Однако поскольку полемика в русской журналистике 60-х годов по поводу оценки творчества Н. В. Успенского довольно подробно уже изучена [71], мы затронем этот вопрос только в связи с выдвинутым выше тезисом.

---

[70] «Русский вестник», 1856, т. VI, стр. 150—151.

[71] См. Н. Ф. Бельчиков. Народничество в русской литературе и критике. Изд. «Советская литература», 1934.

Как для Чернышевского, так и для Достоевского рассказы Н. Успенского послужили больше поводом, нежели причиной выступления по важнейшим вопросам русской общественной жизни.

Анализируя рассказы Н. Успенского, Чернышевский излагает целую программу действия для всей демократической интеллигенции, для демократических писателей, в частности. Его статья полна предчувствия скрытых великих перемен в русской общественной жизни. Это призыв к революционному действию. Чернышевский выступает против барского «народолюбия» той части русской литературы, которая фактически сглаживала основное противоречие эпохи — между крестьянством и помещиками и тем самым оправдывала крепостничество. Эта литература, естественно, не могла подняться до идеи демократической революции, она апеллировала не к народу, а к «образованным классам». Ее «любовь к народу» была эфемерной, она не мобилизовала, а размагничивала. Ее благородное сочувствие «меньшому брату» было продиктовано уверенностью в том, что народ сам для себя ничего сделать не может. Чернышевский вскрывает «преспую лживость» идеализации мужика в литературе. И действительно, эпигоны дворянской литературы, которых Чернышевский имел в виду, ушли далеко назад от завоеваний Пушкина, автора «Капитанской дочки», «Истории села Горюхина». Они сдали позиции и автора «Записок охотника».

Н. Г. Чернышевский ставит перед литературой задачу содействовать восстанию народа против угнетателей. Конечно, в Н. Успенском великий критик не нашел идеала новой литературы: писатель, говоря правду о народе, говорил ее только наполовину, его внимание привлекала пассивная, отсталая часть народа, «дюжинные характеры». Поэтому, отдавая должное таланту и новаторству писателя, Чернышевский вовсе не преувеличивает реальное значение вклада Успенского в тот процесс, который свидетельствует о переменах в литературе. Нет, он говорит главным образом о тех переменах, которые наметились в самой русской действительности, и об одной из первых, далеко не совершенных, попыток отразить их в литературе.

Старая беллетристика, пользуясь выражением из более поздней статьи «Современника», «вырождалась в расслабленную фантазию беспутной старости». Чернышевский требует нового подхода к проблеме народности в литературе и в несовершенных еще творениях писателей-разночинцев подмечает начало этого перелома.

Как относился к этим явлениям Достоевский? «Время» недооценивало процесс демократизации литературы. Автор статьи об Успенском настаивал, что он, Успенский, «нового не сказал еще ничего, во всех своих... рассказах» [72]. Внимание к Успенскому вызвано будто бы лишь рекомендациями «Современника». Рассказчик верно описывает сцены из народного быта, а таких описаний у нас всегда было мало. Это единственная точка зрения, с которой его можно судить. Но поскольку Успенский явился уже после Островского, Тургенева, Писемского и Толстого, «цена ему теперь совсем не та».

Таким образом, делается попытка полностью дискредитировать точку зрения Чернышевского. Одновременно еще раз обращается внимание читателя на то, что критика «Современника», собственно говоря, и не литературная критика: она якобы вовсе не считается с объективным значением того или иного произведения, судит о нем не с точки зрения его подлинной эстетической ценности, а исходя из своего публицистического задания.

---

[72] «Время», 1861, декабрь, стр. 174.

Между тем и Достоевский остро ощущал необходимость серьезных изменений в литературе. Но в отличие от Чернышевского он требовал от литературы развития в другом направлении. Интересно в этой связи напомнить одно место из письма Достоевского к Тургеневу (1871), в котором явственно слышны отзвуки его полемики с «Современником»: «А знаете, ведь это все помещичья литература. Она сказала все, что имела сказать (великолепно у Льва Толстого). Но это в высшей степени помещичье слово было последним. Нового слова, заменяющего помещичье, еще не было, да и некогда. Решетниковы ничего не сказали. Но все-таки Решетниковы выражают мысль необходимости чего-то нового в художественном слове, уже не помещичьего, хотя и выражают в безобразном виде» [73].

В свете этого программного заявления Достоевского выясняется многое в позиции, которую он и его журнал заняли в 60-х годах по отношению к демократическим писателям, группировавшимся главным образом вокруг «Современника».

Журнал Достоевского высказал свое отношение к самым актуальным проблемам литературной жизни тех лет. Он принял участие в переоценке положительного героя литературы предшествовавшего периода, в определении эволюции образа «лишнего человека». «Время» пыталось ответить на те же вопросы, которые были подняты в статьях «Русский человек на rendez-vous» Чернышевского (1858) и «Когда же придет настоящий день?» Добролюбова (1860). Достоевский внимательно следил за борьбой «Современника» против мнимых героев, за героев подлинных, выдвинутых из среды разночинной демократии. «Время», а затем «Эпоха» были настойчивы в стремлении развенчать этого нового героя в жизни и в литературе, обвинив его в беспочвенности, бесперспективности, в неспособности осуществить проповедуемые им «фантастические» идеалы и теории.

Наиболее откровенным выступлением «Времени» в этой области был «нравственно-критический этюд» одного из активных сотрудников журнала Достоевского, А. Бибикова, «По поводу одной современной повести» [74].

«Этюд» Бибикова написан по поводу «Мещанского счастья» Помяловского. К какому же выводу приходит автор «Времени» на основании анализа этой повести? «В жизни только чувствуется потребность иных людей, иных дел... Но в действительности нет еще героев, настоящих людей, и потому в попытке сложить будущий, страстно желаемый и трепетно ожидаемый образ героя всегда будут слышны фальшивые ноты» [75]. Да, как бы соглашается Бибиков с Чернышевским и Добролюбовым, не только в повестях и романах Тургенева, но и во всех других литературных произведениях герой на rendez-vous оказывается несостоятельным.

С этих позиций журналы Достоевского оценили не только образы, созданные Помяловским. Немного погодя они с особой страстностью обрушатся на героев «Что делать?» Чернышевского, в первую очередь — на Рахметова (статья Н. Н. Страхова «Новые люди»).

Очень заметную роль в системе литературно-художественных воззрений почвенников играл своеобразный культ Островского, но поскольку вся эта проблема больше всего связана с именем А. Григорьева, детальный разговор на эту тему более уместен в исследованиях о теоретике «органической» критики. Отметим лишь, что Ф. М. Достоевский также придавал серьезное значение участию Островского во «Времени» и «Эпохе»

[73] Ф. М. Достоевский и И. С. Тургенев. Переписка. Л., «Academia», 1928, стр. VII.

[74] «Время», 1862, январь.

[75] Там же, стр. 45.

и был весьма огорчен тем, что драматург, несмотря на свои явно почвеннические симпатии, творчески развивался в сторону «Современника». Даже Ап. Григорьев вынужден был признать поражение почвенников в их борьбе за Островского. В одной из последних резко полемических статей «Парадоксы органической критики. Письма к Ф. М. Достоевскому» он писал: «Формула «темного царства» совершенно помирила... теорию с Островским и, к сожалению, даже самого Островского — хоть внешним образом — с теоретическим лагерем...» [76].

«Время» и «Эпоха» принесли немало огорчений Ф. М. Достоевскому. Орган «теоретиков» «Современник», наносивший, по мнению почвенников, своим грубым утилитаризмом вред литературе, привлекал к себе самых талантливых писателей (влияние «Современника» испытали в той или иной степени и те писатели, которые, подобно Тургеневу или Толстому, не сочувствовали его идейным установкам), беллетристический его отдел в 60-е годы оставался лучшим в русской журналистике. Достоевскому же, несмотря на свой авторитет и связи в литературном мире, так и не удалось привлечь к постоянному участию в своем журнале выдающихся современных писателей.

Реакционные идеи почвенников не могли стать основой для дальнейшего развития русской литературы. Призыв воспевать «светлые стороны» неприглядной действительности отвлекал художников слова от магистрального пути русского реализма. Писатель, который вздумал бы следовать советам «органической» критики, требовавшей, чтобы он «писал не то, что было нужно по известным соображениям, а то, что создавалось в его голове как бы помимо его воли» [77],— такой писатель перестал бы быть художником. Даже те литераторы, которым импонировали общественно-политическая программа «Времени» — «Эпохи» и сентенции критиков-почвенников о царственном значении искусства, об иррациональности творческого процесса, о главенствующей роли художественности, о мнимой свободе писателя от скоропреходящих увлечений современности,— даже эти литераторы ничего не сделали, чтобы подтвердить в своей творческой практике жизненность и благотворность почвеннических идей.

Но наиболее показательно в этом отношении творчество самого Достоевского. Между публицистикой Достоевского-почвенника, находившегося под заметным воздействием своих коллег по журналу — Григорьева и Страхова, и его художественным творчеством тех лет существует не только связь — между ними обнаруживаются и серьезные противоречия. Иначе и быть не могло. Сложная и противоречивая действительность, существенные стороны которой Достоевский изображал с беспощадной правдивостью, естественно, не укладывалась в прокрустово ложе почвеннической теории смирения. Почвенничество нанесло известный ущерб Достоевскому-художнику, но объективный смысл его лучших творений, созданных в то же время, те «господствующее настроение и смысл» его произведений, о которых писал Добролюбов, опрокидывали почвеннические схоластические построения.

Исследователи справедливо отмечали связь статьи Добролюбова «Забитые люди», опубликованной в девятой книге «Современника» за 1861 г., не только с сочинениями Ф. М. Достоевского, вышедшими в двух томах в 1860 г. [78], и с романом «Униженные и оскорбленные», появившимся

---

[76] «Эпоха», 1865, № 5—6, стр. 625.

[77] А. Григорьев. Воспоминания. «Academia», 1930, стр. 449.

[78] Двухтомное издание это включало: «Бедные люди», «Неточка Незванова», «Белые ночи», «Честный вор», «Елка и свадьба», «Чужая жена и муж под кроватью», «Маленький герой» (т. I), «Дядюшкин сон», «Село Степанчиково» (т. II).

в первых двух номерах «Времени» (1861), но и с его статьей «Г-н —бов и вопрос об искусстве».

Связав рассмотрение взглядов Достоевского на искусство и литературную критику с анализом его художественного творчества, Добролюбов не вступал в прямую полемику с «Временем», но вскрыл их глубокую органическую противоречивость. Отрицая за «Униженными и оскорбленными» эстетическое значение, Добролюбов вместе с тем устанавливает большое общественно-литературное значение этого романа.

Статья «Забитые люди» в конкретных условиях 60-х годов (точнее — в 1861 г.) важна была тем, что использовала художественное творчество самого Достоевского для пропаганды революционного преобразования России. той самой пропаганды, борьбе с которой посвятил себя Достоевский-публицист во «Времени». Случилось так потому, что в «Униженных и оскорбленных» очень определенно проявился демократизм раннего Достоевского.

Не касаясь многих сторон статьи Добролюбова, следует в связи с нашей темой отметить очень интересные указания критика на силу и слабость реалистического метода Достоевского (в частности на его наклонность к «фантастической манере рассказа»). Чрезвычайно важен вывод, к которому приходит критик. «Из наблюдений автора, переданных нам в его рассказах,— пишет Добролюбов, —оказывается, что ведь ни одного человека нет, кто бы в самом деле, всем сердцем и душою, возлюбил идеальную организацию, обещающую столько мира и довольства людям. Даже люди, наиболее ею пропитанные, и те беспрестанно проговариваются и уклоняются» [79].

Добролюбов несомненно был знаком с программными заявлениями почвенников, с циклом статей Достоевского в первых томах «Времени». Если учесть, что «идеальная организация», о которой шла речь,— это тот общественный строй, который покоится на повиновении и смирении масс, а люди, наиболее пропитанные этой организацией и все-таки (по свидетельству Достоевского-художника) беспрестанно уклоняющиеся от ее законов,— это те кроткие и смиренные люди, забитые и униженные, которых идеализировали почвенники,— то становится очевидным значение вскрытого Добролюбовым реального противоречия, отраженного в творчестве Достоевского.

В тех случаях, когда Достоевский-художник оставался верным правде жизни, он опровергал логикой создаваемых им типических образов теоретические построения Достоевского-публициста, одного из авторов почвеннической теории, в основе которой лежало убеждение в благотворности абсолютной, добровольной притом, смиренности «почвы» перед разумностью «идеальной организации».

Именно потому, что художественные сочинения Достоевского, составлявшие основной беллетристический капитал «Времени», в конечном итоге служили не столько укреплению, сколько расшатыванию идейных позиций органа почвенников, Ап. Григорьев, вначале возлагавший большие надежды на талант Достоевского-художника, все чаще стал выражать свое разочарование в его творчестве. Григорьев, которому никак нельзя отказать в высоко развитом чувстве художественности, отмечал недостаточность реалистического метода Достоевского, совпадая в этой оценке (конечно, с иных позиций) с тем самым Добролюбовым, которого он третировал за мнимое непонимание эстетической природы искусства.

---

[79] Н. А. Добролюбов. Полное собрание сочинений, т. II. М., 1935, стр. 389.

Мы приводили выше замечание Добролюбова о постоянных отступлениях Достоевского от реализма, которые, в частности, сказываются в наклонности к фантастической манере рассказа, а также и в том, что люди являются в его изображении только в двух главных типах: кротком и ожесточенном... А вот что писал по этому же поводу А. Григорьев (в письме к Страхову): «Что за смесь удивительной силы чувства и *детских* нелепостей роман Достоевского! Что за безобразие и фальшь — беседа с князем в ресторане (князь — это просто книжка). Что за детство, т. е. детское сочинение княжна Катя и Алеша — сколько резонерства в Наташе и какая глубина в создании Нелли. Вообще что за мощь всего мечтательного и исключительного и что за незнание жизни!» [80].

Ап. Григорьев высказывал серьезные опасения, следя за тем, как Достоевский, отдавая львиную долю энергии публицистической деятельности во «Времени», превращается из художника в фельетониста. В качестве одного из условий возвышения журнала в самостоятельный литературный орган Григорьев выдвигал следующее: «...не загонять, как почтовую лошадь, высокое дарование Ф. Достоевского, а холить, беречь его и удерживать от фельетонной деятельности, которая его окончательно погубит и литературно и физически» [81].

Однако рассчитывать Достоевский-редактор мог главным образом на Достоевского-публициста и художника. Ни Островский, ни Тургенев, ни другие выдающиеся писатели не оправдали надежд Достоевских и не стали постоянными сотрудниками их журнала.

Островский отдал Достоевскому только «Женитьбу Бальзаминова» и «Грех да беда на кого не живет» [82]. Редакторы «Времени» надеялись заполучить драму «Минин-Сухорук» [83], но Островский отдал свою пьесу в «Современник». Тургенев, которого Достоевский буквально засыпал письмами с мольбой поддержать его журнал, «радовался успеху» «Времени» и заявлял, что «готов ему содействовать всячески». «Сейчас прочел стихотворение Вяземского в «Русском вестнике»... Экая мерзость! — Нет, видно, кроме Вашего журнала нигде участвовать нельзя»,— писал Тургенев Достоевскому [84]. Особенно благодарен был автор «Отцов и детей» редакции «Времени» за «доброе слово», сказанное ею в полемике по поводу этого романа (см. статьи А. Григорьева, Страхова). Но дальше комплиментов и благодарностей Тургенев не шел: уж слишком далекой «западнику» Тургеневу должна была казаться почвенническая, пропитанная славянофильским духом, проповедь Григорьева, Страхова и Достоевского.

В письме от 19 июня 1863 г. Достоевский пишет в упрек Тургеневу: «Журнал наш существовал почти два с половиной года без большой поддержки наших известных литераторов, а Вы не дали нам ничего. Между тем наш журнал был честный журнал, а во-вторых, понимал литературу и ее смысл и значение право получше «Современника» и «Русского вестника». Ваша поддержка придала бы еще больше силы «Времени»» [85].

В результате длительных переговоров Тургенев передал своих «Призраков» — уже «Эпохе», чем и ограничилась его поддержка журналов Достоевского.

---

[80] А. Григорьев. Воспоминания. «Academia», 1930, стр. 459.

[81] Письмо Страхову из Оренбурга, 18 июня 1861 г.— «А. А. Григорьев. Материалы для биографии». Под ред. Вл. Княжнина, стр. 267.

[82] «Время», 1861, № 9 и 1863, № 1.

[83] «Где будет «Минин»? — беспокоился Григорьев.— В «Современнике» неприлично, в «Дне» — невозможно. Отчего же не у нас?» (А. Григорьев. Воспоминания. «Academia», стр. 286).

[84] Письмо от 30 октября 1861 г.— «Ф. М. Достоевский и И. С. Тургенев. Переписка». «Academia», 1928, стр. 26.

[85] Там же, стр. 64.

Эта, подмеченная Некрасовым, «гонка начинающих журналистов М. М. и Ф. М. Достоевских за «генералами от литературы»» свидетельствовала не столько о внутриредакционных затруднениях, сколько о неуспехе идей, проповедуемых «Временем» и «Эпохой». Следует вспомнить, что в своей программе и в ряде статей «Время» не без гордой самоуверенности прокламировало свою полную независимость от «литературного генералитета» и намеревалось добиться всеобщего признания не «громкими именами», а жизненностью, актуальностью и принципиальностью разрешаемых им вопросов.

Вполне естественно, что интерес ко «Времени» — «Эпохе» поддерживался преимущественно творчеством Достоевского. На нем фактически держались как беллетристический, так и публицистический отделы журнала. Здесь им были опубликованы, помимо многочисленных статей и заметок, «Униженные и оскорбленные», «Записки из Мертвого дома», «Скверный анекдот», «Зимние заметки о летних впечатлениях», «Записки из подполья», «Крокодил».

Касаясь беллетристического отдела «Времени», «Современник» в 1862 г. писал: «Самый лучший отдел во «Времени» беллетристический и самые замечательные произведения в нем — роман г. Достоевского «Униженные и оскорбленные» и «Записки из Мертвого дома», его же. Роман был уже подробно рассмотрен и оценен в «Современнике», «Записки» же по своему содержанию возбуждают живейший интерес, дают много пищи уму и чувству; они лучшее украшение «Времени» и самый лучший приговор нашему времени вообще. Небольшие же повести и романы во «Времени» — такие же, как и в других журналах; особенно резко выдающихся и замечательных в каком-нибудь отношении нет» [86].

Действительно, за небольшим исключением, произведения, публиковавшиеся в журналах Достоевского, оставляли впечатление весьма посредственное. Во «Времени» и «Эпохе» активнее других подвизались поэты Ф. Бэрг и Пл. Кусков, прозаики Петр Горский и А. Скавронский (Данилевский), драматурги Н. Чаев и Д. Аверкиев. Остановимся на беллетристической «продукции» этих журналов только в той мере, в какой она характеризует место Достоевского в литературно-эстетической борьбе эпохи, рисует его ближайшее, как редактора, литературное окружение.

«В выборе своих беллетристических статей,— по свидетельству Н. Н. Страхова,— «Время» останавливалось особенно на таких, в которых просвечивались положительные стороны нашей народной жизни. «Современник» до сих пор держится в своей беллетристике обличительного направления» [87].

Сказано очень ясно и определенно. Беллетристический отдел «Времени» должен был явиться дополнением к остальным отделам почвеннического органа, полемически заостренным против «Современника», и выполнять определенную функцию в его идейной проповеди.

Однако действительность не оправдала — да и не могла оправдать — этих надежд почвенников. Достоевский, Страхов, Григорьев вскоре пришли к неутешительным выводам относительно идейно-эстетической ценности большинства печатаемых ими произведений. Как всегда, экспрессивнее других выражал свое разочарование Ап. Григорьев. В частности, он настоятельно требовал не пускать в журнал «...Кускова и блевотины Минаева». Но Платон Кусков оставался по-прежнему плодовитейшим поэтом «Вре-

---

[86] «Современник», 1862, IV, стр. 275.
[87] «Нечто об опальном журнале».— «Время», 1862, май.

мени». Что касается мнимо глубокомысленной поэзии другого поэта «Времени» Ф. Берга, то она служила «Современнику» постоянной мишенью для убийственных насмешек. Щедрин в «Стрижах», пародируя стихи Берга, показал нищету почвеннической теории. Поэзия Берга отличалась «воробьиной смелостью» [88].

Роман в стихах Я. Полонского «Свежее предание», опубликованный во «Времени», также не стал его украшением. «Роман в стихах,— писал в этой связи Ап. Григорьев,— чтобы быть романом, должен быть картиною целой эпохи, картиной *типической*. Ни в герое, ни в круге жизни «Свежего предания» нет типического захвата... я думаю, что Полонский никогда не знал Москвы, народной, сердцевинной Москвы,— ибо салоны разных бар — это не жизнь, а мираж, а он в них только и жил» [89].

Не было «типического захвата» и во многих «физиологических очерках», «сценах из народной жизни», путевых заметках, записках, повестях П. Горского, А. Чужбинского, И. Салова, И. Бунакова, Ю. Жадовской. Счастливое исключение составили два очерка Помяловского и «Леди Макбет нашего уезда» М. Стебницкого (Лескова).

Случилось так еще и потому, что большинство упомянутых авторов пытались в угоду господствующей тенденции журнала выискивать в жизни и поэтизировать «светлые стороны», что в тех условиях неизбежно делало их произведения фальшивыми. «Светлые стороны» эти писатели видели не в нараставшем народном протесте, а в беспросветной отсталости, патриархальщине.

Таким образом, почвенники, начавшие в области литературной критики с сетований по поводу снижения художественного мастерства и эстетических требований, с облыжного обвинения всей русской периодики 60-х годов в забвении великих принципов, в неуважении к великим традициям, сами породили беллетристику, убогую в идейно-художественном отношении. На это, в частности, указывал неоднократно Щедрин, один из самых непримиримых оппонентов Достоевского, Страхова, Григорьева в полемике между «Временем» — «Эпохой» и «Современником».

Критический отдел «Времени», хотя в нем постоянно участвовали такие несомненно незаурядные критики, как Ап. Григорьев и Н. Страхов, также не стал подлинным украшением журнала. Сказалось здесь столь беспокоившее Ап. Григорьева отсутствие четкой руководящей идеи. «Современник» в 1862 г. писал: «Вообще критический отдел во «Времени» самый слабый, и лучше выходят те статьи, которые, оставляя в стороне народность, почву и все примирительные тенденции, говорят о предметах просто, без всяких претензий на оригинальность и без всякого желания отличиться чем-нибудь во вкусе «Времени»» [90]. «Современник» и в данном случае был совершенно прав.

Обратим внимание еще на одну примечательную особенность журналов Достоевского. В них заметное место занимала переводная литература — произведения Шекспира, Байрона, Гейне, Гюго, Лонгфелло, Ауэрбаха, По, Шпильгагена и др. «...Этому так и следует быть,— иронически отметил Антонович, — в журнале, посвященном разрыхлению русской почвы и разъяснению русской народности и жизни» [91].

Но не против популяризации лучших произведений западной классики и современной зарубежной литературы выступал «Современник». Революционных демократов беспокоило другое: добиваясь «успеха», издатели

---

[88] См. «Современник», 1863, № 11—12.

[89] А. Григорьев. Воспоминания. «Academia», 1930, стр. 453.

[90] «Современник», 1862, IV, стр. 274.

[91] Там же, стр. 270.

«Времени» ориентировались, по выражению «Современника», на «легкомыслие и раздражительность» массового читателя. Наряду с переводами подлинно ценных произведений зарубежной литературы, зачастую отодвигая их на задний план, в журнал русских «почвенников» проникала полубульварная беллетристика.

В упомянутой статье Антоновича, где речь идет о «Времени» только за 1861 и начало 1862 г., дан далеко не полный перечень подобного рода «произведений». Мы могли бы дополнить этот перечень статей, очерков, рассказов, этюдов и пр. за счет содержания «Времени» и «Эпохи» последующих лет. Однако и перечень, данный Антоновичем, представляется достаточно убедительным: «В № 1, 1861 г., напечатано: «Заключение и чудесное бегство Казановы», во 2 № — «Процесс знаменитого разбойника Ласенера», в 3 № — «Таинственные и фантастические похождения Пэйма», в 4 № — «Лезюрк», уголовное дело французское; в 5 № — «Мадам Лафарж», уголовное дело французское; в 6 № — «Свежее предание» г. Полонского[92]; в 7 № — «Каролина английская в Бергами»; в 8 № — «Рассказ о темных предметах»; в 10 № — «Мадам Лакост»; в 1 № 1862 г. — «Таинственное убийство», французское уголовное дело; во 2 № — «Убийцы Пешара», французское уголовное дело...»[93].

Антонович в пылу полемики не обратил внимания на то, что интерес Достоевского к западноевропейской уголовной хронике связан с его постоянно возраставшим вниманием к социальному и моральному облику буржуазного мира. Возможно, что столь явное нагнетение уголовных ужасов и преступлений должно было, по мнению редактора «Времени», убедить русского читателя в вопиющем разложении европейского общества и указать спасение от этого разложения в слиянии с нетронутой «фальшью цивилизации» «почвой». Автору «Записок из Мертвого дома» и «Униженных и оскорбленных», будущему создателю «Преступления и наказания», «Бесов», «Братьев Карамазовых» подобного рода истории, несомненно, давали пищу для творческих раздумий. Имеет смысл, с этой точки зрения, изучить затронутую нами проблему, что позволило бы еще с одной стороны заглянуть в творческую лабораторию Достоевского.

Но вместе с тем «Современник» был прав в главном: протестуя против помещения подобных материалов в таких дозах, он руководствовался тем, что эти статьи только разжигают нездоровое любопытство и не могут удовлетворить серьезной и здоровой потребности знания.

«Содержание этих статей,— писал «Современник»,— весьма интересно, до того интересно, что даже дух захватывает при чтении их и волос становится дыбом. В них все изображаются чудесные приключения и странные похождения, описываются ловкие мошенники, таинственные и страшные убийства, необыкновенные уголовные процессы, приводящие в содрогание чувствительные сердца. Без подобных статей не обходилась ни одна книжка «Времени», точно оно поставило для себя задачей настращать читателей и настроить их на таинственно-чудесный лад»[94]. «Избалованный», т. е. развращенный «Временем» читатель, опасался «Современник», не будет способен взяться за серьезную статью, где «нельзя разыграться фантазии», легко откажется от предметов, требующих внимания и напряжения мысли. «Воспитанному вами читателю и слова нельзя сказать просто, он сейчас же потребует чего-нибудь или таинственно туманного, или трепетно ужасного»[95].

[92] Включив «Свежее предание» в перечень детективов, «Современник» выразил свое ироническое отношение к претенциозному «роману в стихах».
[93] «Современник», 1862, IV, стр. 271.
[94] Там же, стр. 270—271.
[95] Там же, стр. 271.

Достоин внимания также ответ «Современника» на возможное возражение относительно известного психологического или юридического интереса подобных очерков, рассказов, статей. Обращаясь к «почвенникам», Антонович не без основания иронизирует: «... эти процессы западные, веденные судом, выработанным европейской цивилизацией, которую мы выжили и изжевали всю; зачем же нам теперь пережевывать западные процессы? Разве у нас нет своих: просмотрите «Полицейские ведомости», сколько там разного рода убийств, краж и мошенничества; вот и делайте из них раздражительные статьи. А не то прямо из родной не початой почвы зачерпните страшного и чудесного материалу, например, рассказов о домовых, ведьмах, оборотнях, колдунах, страшных ночах за Днепром и т. п. В интересе и фантастичности они нисколько не уступят похождениям какого-нибудь Пэйма. Вот видите, на деле-то вы сами плохо придерживаетесь почвы» [96].

* * *

Нами рассмотрены некоторые существенные стороны деятельности Ф. М. Достоевского в качестве публициста, редактора и журналиста в период с 1861 по 1865 г. Опыт, приобретенный им в социально-политической и литературно-эстетической борьбе 60-х годов, был весьма поучителен и нашел свое конкретное выражение в его последующем, в том числе публицистическом, творчестве, в той общественной и философской позиции, которую он занял во второй половине 60-х и в 70-е годы.

Чему в первую очередь должна была его научить неудача почвеннической проповеди? Об этом очень хорошо сказал В. Боткин, человек, которого, разумеется, не приходится подозревать в особых симпатиях к революционно-демократическому лагерю. «Журнал «Время» запрещен [97],— писал он,— и я думаю, что ни один человек не пожалеет о нем. Это была пухлая и вздутая пустота, имевшая претензию на беспристрастие. Беспристрастия не существует на свете,— а этим названием прикрывается... безмыслие, гнилость и распущенность натуры. Мы переживаем такую минуту, когда надобно с решительностью выбирать свою сторону... Вот как смотрят на дело умные и дельные люди» [98].

В период резкого классового размежевания писатели обязательно должны были примкнуть к определенному лагерю. От печатных литературных органов также требовалась четко выраженная линия политического поведения. Межеумочная позиция «Времени» — «Эпохи», самого Достоевского, попытка занять середину между двумя противоположными взглядами, в том числе и в области эстетики и литературной критики, неизбежно должна была кончиться неудачно, как и все другие «примирения» «Времени».

Неуспех «Времени» — «Эпохи» серьезно озаботил Ф. М. Достоевского, сделал еще более интенсивным идейно-художественные искания писателя. Явственные отголоски журнальной полемики с «Современником» слышны во многих его творениях последующих лет.

---

[96] «Современник», 1862, IV, стр. 272.

[97] Причиной запрещения «Времени» послужила статья Н. Страхова «Роковой вопрос» о польских событиях 1863 года.

[98] Ф. М. Достоевский и И. С. Тургенев. Переписка. «Academia», 1928, стр. XII.

Л. П. ГРОССМАН

ДОСТОЕВСКИЙ—ХУДОЖНИК

Чем познается художественность в произведении искусства? Тем, если мы видим согласие, по возможности полное, художественной идеи с той формой, в которую она воплощена.

Достоевский (XIII, 72)

Русские люди сороковых годов обычно проходили в молодости специальные курсы по эстетике, одновременно изучая историю живописи и ваяния. Так, Гончаров слушал магистра изящных искусств и археологии Надеждина; Тургенев записывал в Берлине лекции по римским древностям и гегелевой философии творчества; слушатель физико-математического факультета Герцен самостоятельно усваивал поэтику Аристотеля и «памятники» Винкельмана. Все это незаметно подготовляло даровитых юношей к их будущей писательской деятельности.

Совершенно по-иному проходил такую школу инженерный портупей-юнкер Федор Достоевский. Между лекциями по фортификации и геогнозии он тоже учился основам художеств, но не в аудиториях и не по классическим трактатам и слепкам. Для него теорию поэзии заменяла молодая русская критика, а совершенными воплощениями красоты являлись образцы мировой литературы, которые он так прилежно и с таким увлечением изучал в нишах Михайловского замка и в палатках петергофских лагерей.

Это и определило истоки повествовательной системы Достоевского и сообщило неповторимые черты стилевым свойствам его произведений. Для верного истолкования великого художника необходимо определить формацию его необычайного жанра, сложные законы его композиций, конструктивные принципы его творческого метода, многообразный жизненный опыт и высокую словесную культуру этого несравненного мастера романа.

I. ЖАНР ДОСТОЕВСКОГО

1

Тип романа Достоевского возник уже в его юные годы, когда русская критика стала углубленно разрабатывать теорию повествовательных жанров.

В 1841 г. Белинский выдвинул положение о романе, как о новейшей эпопее, сочетающей описание события с раскрытием его драматизма и выражением лирического отношения к нему автора. Так, романы Вальтера Скотта «отличаются такою глубиною сердцеведения и тайн страстей и страдания, что украсили бы собою любую драму Шекспира» [1]. Так, в «Евгении Онегине» лиризм пронизывает насквозь прозу жизни и роман приближается к лирической поэме. Три основных жанра — эпос, лирика, драма — сливаются в сложной и цельной форме нового романа.

---

[1] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. V. М., 1954, стр. 26.

Достоевский рано принял такую концепцию и уже в своем первом создании углубил описание события драматизмом переживаний и лиричностью тона. История Макара Девушкина оказалась новаторской не только по идейной направленности, но и по актуальности своей формы.

В оценке «Бедных людей» Белинский указал на наличие в новом романе трех элементов современной эпопеи: «...вот правда в искусстве! Вот служение художника истине!» [2], отметил он реализм Достоевского; «...трагический элемент глубоко проникает собою весь этот роман» [3]. И наконец, Достоевский воспринимает жизнь «чисто поэтически, творчески» [4]. «Его знание есть талант, вдохновение» [5]. Так в новой повести романист сочетается с драматургом и лириком.

Этот триединый принцип нового эпоса и стал законом творческой системы Достоевского. В его романах четко различаются три основных пласта. Это прежде всего реалистический фонд, продолжающий традицию натуральной школы с ее физиологическими очерками, отражающими Петербург убогих кварталов, где вырождаются и гибнут обитатели нищенских углов. С этим связан пристальный интерес Достоевского к ежедневной печати — судебной хронике, дневнику происшествий, репортерским заметкам и провинциальным корреспонденциям, отчетам и протоколам, передовицам и фельетонам, обзорам печати и журнальной смеси, даже депешам и объявлениям, т. е. ко всей огромной литературе факта, на которой неизменно строятся в своей описательной части его большие романы.

Но всю эту злободневную информацию восполняет раскрытие напряженной социальной или личной драмы, порожденной капиталистическим городом и всеми бурями переломной эпохи. Внутренняя борьба и раздумия героев, доведенных до отчаяния и обреченных на гибель,— таковы обычные судьбы главных персонажей Достоевского. Ко всем его центральным образам приложимы слова, сказанные им об одном из его сложнейших героев: «...мне кажется, что это лицо — трагическое... Я из сердца взял его» [6].

Так определял основу своего творческого метода сам Достоевский.

Раскроем его страницы. Уже в самом начале «Преступления и наказания» нас ждет характерный эпизод. Писателю нужно показать весь безысходный ужас современности, укрепляющий Раскольникова в его решении начать борьбу с этим жестоким миром. Как же строит это происшествие романист?

Он дает прежде всего замечательную жанровую картину распивочной с натюрмортом убогой стойки: крошеные огурцы, черные сухари и мелко нарезанная рыба; тут же залитый и липкий стол с полуштофом. Это настоящий физиологический очерк с убогими деталями петербургской трущобы и серией простонародных типажей: мальчишки-сидельцы, трактирщик в засаленном жилете, с лоснящимся лицом; тут же пропойца-чиновник Мармеладов в оборванном фраке с осыпавшимися пуговицами.

И вот этот отчисленный канцелярист раскрывает в полупьяном виде картину ужасающего вымирания столичных низов. Его рассказ о «нищете безнадежной» выдержан в характерном стиле натуральной школы.

---

[2] Ф. М. Достоевский. Полное собрание художественных произведений, т. XII, М.— Л., 1929, стр. 32.

[3] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. IX, М., 1955, стр. 554.

[4] Там же, стр. 551.

[5] Там же.

[6] Письма, II, стр. 289.

Обрисована столичная статистика: титулярный советник, прогнанный из департамента за непрерывные запои; дочь, проживающая по желтому билету; малые дети, чахнущие в темном углу; жена, исходящая кровохарканием. Все это характерные темы публицистики 60-х годов — туберкулез в скученных сырых и бессолнечных квартирах, поругание молодых женщин из-за голода, нужды, безработицы, повальное пьянство в бескультурной и замученной среде мастеровых, фабричных, мелких писцов, всех отверженцев столицы, ютящихся в нетопленных подвалах. Такова новейшая физиология пореформенного Петербурга.

Но из этих угрюмых дагерротипов незаметно пробивается и растет человеческая трагедия Достоевского. Безответная Соня соглашается на бесчестье, чтоб спасти малолетних от голодной смерти. Истерзанная мачеха получает тридцать целковых. Ветхий драдедамовый платок еле скрывает рыдания опозоренной девушки. И Катерина Ивановна, продавшая свою падчерицу, молча становится перед ней на колени «и так весь вечер в ногах у ней на коленках простояла, ноги ей целовала, встать не хотела...» (V, 18).

Кажется, романист достиг вершин своего трагического искусства. Но сам он стремится выше — к завершающему обобщению. Из повседневных мук и горестей столичных углов вырастает видение мировой справедливости, утопия премудрого суда, иллюзия окончательного оправдания человека. Монолог Мармеладова завершается поэтическим мифом о возрожденной грешнице и прекрасном человеке, этой излюбленной темой живописцев, поэтов, драматургов, которую Достоевский положит в основу своего любимого романа «Идиот». Но уже в истории Раскольникова публицистическая тема о «пьяненьких» как бы перерастает в сказочную поэму о несбыточном правосудии. На мгновение легенда заслоняет распивочную. И жанрист петербургских трущоб ударяет по сердцам со всей силой великого поэта.

В любом романе Достоевского мы найдем такие же принципы оформления целого на основе контраста падения человека и его духовной красоты. В «Идиоте» развертывается безнадежная биография одаренной женской натуры и раскрывается печальная судьба возвышенного мечтателя в среде моральных отбросов общества — помещиков-капиталистов, генералов-ростовщиков, «сальных шутов» и «нетерпеливых нищих». Ничто не может спасти две чистых души и вывести их из этого заклятого круга пороков и преступлений. Они обречены на гибель. Конец романа страшен, как труп на картине Гольбейна, висящей в самом мрачном зале убийцы Рогожина.

Но над всей этой грязью, похотью и кровью поднимаются два великих поэтических образа — Дон-Кихот и «Рыцарь бедный». В романе необузданных вожделений и темных инстинктов Достоевский как бы выражает свое восхищение «величайшей и самой грустной книгой из всех созданных гением человека» (XI, 255), т. е. бессмертным творением Сервантеса, и утверждает свой культ Пушкина, как высочайшей духовной ценности и недосягаемой пластической красоты.

Не отступает Достоевский от этого композиционного закона и в романе-памфлете «Бесы». Но здесь проза жизни, ее трагизм и поэзия сопоставлены не в органическом слиянии, а в резком противопоставлении. Фон исповеди Ставрогина — удручающая пошлость жизни, разврат и скука. В жалкой обстановке петербургской мещанской квартиры переживает свою трагедию одиннадцатилетняя Матреша, погубленная Ставрогиным. Сцена, когда, стоя на пороге его комнаты, заболевшая девочка, близкая к бредовому состоянию и уже готовая повеситься, молча грозит ему своим малень-

ким кулачком — одна из самых потрясающих в творчестве Достоевского [7]. Но по основному контрастному закону всех его композиций, страшную драму порока, преступления и гибели ребенка сменяет лучезарное видение первобытной невинности, чистоты и счастья. Ставрогин вспоминает во сне идиллический ландшафт Клода Лоррена «Ацис и Галатея» с беззаботными и прекрасными людьми: «Тут запомнило свою колыбель европейское человечество...» (VII, 574).

По поводу таких антитез Страхов писал, что автор «Карамазовых» «рисует чудесные идиллии среди величайшей грязи; благородство, нежность, великодушие в пошлейшей обстановке... На этом пути Достоевский шел очень далеко; страшно было видеть, как он все глубже и глубже спускается в душевные бездны, в ужасные бездны нравственного и физического растления (это его собственное слово). Но он выходит из них невредимо, то есть не утрачивая мерила добра и зла, красоты и безобразия» [8].

Этот верховный критерий художника неизменно сохраняется и в его поздних произведениях. В «Подростке» характерна сцена ресторанного ужина. Пьяная компания Ламберта с нелепыми возгласами и скандальными выпадами, лакеи и офицеры, много вина и разнузданности. Но под общий шум юноша Тришатов рассказывает Долгорукому замысел своей музыкальной композиции на тему из «Фауста», где песня Мефистофеля, перевиваясь с мотивами гимнов, заглушается всеобщей вдохновенной осанной — «как бы крик всей вселенной». Следует другая фантазия на тему «Лавки древностей» — старик с внучкой на дальнем побережье Англии близ готического собора, освещенного лучами заходящего солнца... — «Этого вы ввек не забудете» (VIII, 370).

Таковы вариации героя на мотивы Гёте и Диккенса, разрывающие плотную завесу пошлости над современным бытом, чтоб раскрыть замыслы великих художников во всей их неожиданной силе.

2

Таким же конструктивным законам подчинен и последний роман Достоевского. Образ одного из его любимейших героев — Дмитрия Карамазова — взят из жизни. Писатель изобразил в нем мнимого «отцеубийцу» омского острога поручика Ильинского. Митенька, как и его прототип,— отставной поручик, служивший в пограничных войсках,— ведет разгульную жизнь. Таковы данные старинных воинских приказов и уголовного судопроизводства, перенесенные романистом в семейную хронику Карамазовых. Личные воспоминания автора об этом невинно осужденном довершают поразительную жизненность романического образа.

Судьба Дмитрия глубоко трагична. Человек высоких взлетов души, он не в силах вырваться из омута опутавших его пороков. Ошибочно обвиненный в отцеубийстве, он должен искупить чужое преступление двадцатилетней каторгой.

Но в момент катастрофы происходит как бы внутреннее просветление всего его существа. Он видит во сне погорелое селение, почернелые бревна, исхудалых баб с плачущими от голода ребятишками на руках. Он хочет знать, «почему это стоят погорелые матери, почему бедны люди, почему бедно дитё, почему голая степь, почему они не обнимаются, не целуются, почему не поют песен радостных, почему они почернели так от

[7] «Исповедь Ставрогина» была впервые напечатана лишь в 1922 г. («Документы по истории литературы и общественности», вып. 1). Но для Достоевского она осталась органической частью его романа.

[8] В. Зелинский. Критический комментарий к сочинениям Достоевского, ч. I. М., 1907, стр. 160—161.

черной беды, почему не накормят дитё» (X, 178). И он хочет вступить в борьбу с этим злом, «чтоб не было вовсе слез от сей минуты...» (там же).

Такова одна из последних страниц Достоевского о страданиях его народа. Дмитрий Карамазов проникается чувством скорби за нищету и муки крестьянского люда. Он стремится стать заступником вымирающих обитателей деревни, устроителем их счастья, печальником их общего горя.

По такому же принципу строится и важнейший раздел «Братьев Карамазовых». Действие центральных глав пятой книги романа развертывается в уездном трактире. Иван сидит в отдельном помещении. Художник передает лишь звуковую картину убогой ресторации — окрики посетителей, выстрелы откупоренных бутылок, стук биллиардных шаров, гудение органа. Но беседа братьев вскоре переходит на вековечные вопросы.

«...Принимаю бога прямо и просто», но «я мира этого божьего — не принимаю», бросает свой вызов молодой мыслитель (IX, 232—233).

Знаменитый тезис Ивана Карамазова восходит к области текущей политики и уголовной хроники. Свое обвинение «творца мира» молодой мыслитель аргументирует собранием «фактиков» и «анекдотиков» из газет, брошюр, исторических журналов, судебных отчетов. Военные зверства, казни, истязания детей раскрывают на подлинных печатных материалах весь «дьяволов водевиль» современной действительности. Для разрешения возникающей проблематики повествование переключается в историко-философский план — Иван рассказывает задуманную им поэму. В основном это критика христианства. Но речь инквизитора предварена философской новеллой.

Это в сущности единственный у Достоевского опыт реставрации прошлого. В поэме Ивана Карамазова романист выказывает себя выдающимся историческим живописцем, обладающим подлинным даром воссоздавать во весь рост ушедших деятелей на фоне старинной эпохи, в блистании их сана и власти, во всем своеобразии их декорума и облачения.

Местом действия своей легенды Достоевский избирает Севилью XVI века. В кратких и сжатых чертах воссоздается старинный католический город. На его площадях лишь накануне сожгли перед королем и прелестнейшими дамами сотню еретиков. Этим «великолепным автодафе» руководил в своей пурпурной кардинальской мантии престарелый инквизитор. Превосходен его сумрачный и грозный портрет, напоминающий безжалостные облики старинных испанских правителей на полотнах Эль-Греко: «высокий и прямой, с иссохшим лицом, со впалыми глазами, но из которых еще светится как огненная искорка блеск» (IX, 247); у него бескровные девяностолетние уста. В облике дана не только характеристика и биография персонажа, но и вся идеологическая атмосфера эпохи с ее возвышенными девизами и пылающими кострами.

Финал сказания выдержан в духе романтической драмы. Ночью под своды темницы в грубой монашеской рясе сходит к своему пленнику со светильником в руке древний кардинал. Его ужасающей дряхлости и кровожадной мстительности противопоставлена на мгновение красота мира: знойный сумрак Испании и стих Пушкина — ночь «лавром и лимоном пахнет» [9]. Раздается обвинительная речь первосвященника, перерастающая в монолог о судьбах человечества. Ставятся мировые проблемы. Торжественным хоралом, ораторией или «днем гнева» — страшным судным днем — вздымается над семейной хроникой Карамазовых заветная тема Достоевского о страданиях и счастье человечества. Все преображается. Из

[9] Из «Каменного гостя» Пушкина, сцена II (ужин у Лауры): «Недвижим теплый воздух — ночь лимоном и лавром пахнет...» (А. С. Пушкин. Полное собр. соч., т. VII. Изд-во АН СССР, 1948, стр. 148).

захудалого трактира российской глухомани звучит критика евангелия, близкая к исторической трагедии.

Своеобразен художественный метод романиста. Он не обращается к многочисленным историческим источникам своей темы и, видимо, ограничивается лишь одной монографией об инквизиции. Это «История царствования Филиппа Второго, короля испанского» Вильяма Прескотта, автора популярных «завоеваний» Перу и Мексики, высоко ценимых Достоевским [10].

Эта книга с ее обширными материалами о судилищах и казнях воинствующего католицизма сохранилась в библиотеке Достоевского. Она сообщила ему ряд сведений для воссоздания исторического фона задуманной им встречи грозного следователя «святейшего розыска» с основателем христианства.

Но романист стремится дать обобщенную критику старой Испании, нужную ему как фон для философского монолога о судьбах человечества. Его привлекают не детальные описания эпохи, а лишь ее поэтически верное воссоздание. Для этого он намеренно вводит в свое изложение, как всегда любил это делать, некоторые литературные ключи к своему замыслу, неощутимые аналогии и соответствия из фольклора и мировой лирики. Ему важен не конкретный историзм, не достоверность бытовых подробностей, а великие формулы поэтов о больших чувствах и мыслях человечества, его подвигах и страданиях, его стремлении к всеобщему счастью. Не случайно в введении и послесловии к поэме названы «Собор парижской богоматери» Гюго, средневековые миракли, русский апокриф, стихи Жуковского, Тютчева и Шиллера, образ из «Фауста». Этими темами и воплощениями Достоевский освещает и оттеняет свой огромный трагический замысел. По своим впечатлениям о мировых музеях он прекрасно знал типы людей Возрождения, запечатленных кистью таких мастеров, как Веласкес, Дюрер, Кранах, Гольбейн, Тициан, Рубенс, Рибера, Ван-Дейк и многие другие. Этот музейный опыт мог сообщить ему знание характерных черт эпохи и тонкий творческий метод воссоздания ее типов. Независимо от идеи поэмы облик великого инквизитора представляет собой высокий образец исторического портрета. Над карамазовским миром удушливых грехов и преступных вожделений он высится огромным обобщением другой жестокой эпохи.

Монолог Ивана, охватывающий три главы романа, особенно полно выражает повествовательный жанр Достоевского. По ходу действия это только «знакомство» или первое сближение младших Карамазовых, сошедшихся в своем Скотопригоньевске для ликвидации фамильной распри. Но в безобразную «историю одной семейки» с ее денежными раздорами и чувственным соперничеством неожиданно врывается грандиозная проблематика религии и социализма. Как искусный оратор, Иван ставит свою тему на текущем политическом материале и развивает ее на актуальнейших отголосках внутренней жизни России. Но военные корреспонденции и судебная хроника под его пытливым взглядом перерастают в мировую картину безысходного страдания неповинных существ: он потрясен судьбой погибающих детей. И над сводкой газетных происшествий, сплетающих эту трагедию современности, поднимаются легендарные образы, завершающие своей встречей философскую беседу двух «русских мальчиков» об основах и целях мироздания. Великий художник раскрывается как мыслитель и трагик. Пейзаж, портрет и быт растворяются в драме и лирике, вековых образах и вселенских идеях.

---

[10] «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского». СПб., 1883, Приложения, стр. 120.

Это и был подлинный жанр Достоевского в его наивысшем раскрытии. Пронеслись мировые видения — и вот у трактирного крыльца с вывеской «Столичный город» Иван с Алешей договаривают последние слова своей неожиданной дискуссии. Отсюда они расходятся в разные стороны с прощальными выражениями братской любви, но, по мысли автора, непримиримо и навсегда.

3

Такова сложная внутренняя структура творений Достоевского. Это — сочетание эпоса с поэзией и драмой, или философская поэма в оправе из физиологических очерков.

Вот почему сам Достоевский любил обозначать свой жанр подзаголовком Гоголя к «Мертвым душам» — поэма. Эта формула сложилась к началу 60-х годов. Свое второе большое произведение «Двойник» он снабжает при его переиздании в 1866 г. подзаголовком «Петербургская поэма»; так же обозначает он и задуманную историко-философскую повесть «Император». Намечая план «Жития великого грешника» (первоначально «Атеизм»), он сообщает друзьям: «Это... поэма настоящая» [11], в ней нужно достигнуть «синтеза художественной и поэтической идеи». И разрабатывая один из решающих моментов в «Братьях Карамазовых», он сообщает редакции: «Вещь будет патетическая, только бы достало вдохновения» [12].

В поздних тетрадях Достоевского мы находим характерные записи: «Фантастическая поэма-роман. Будущее общество, коммуна, восстание в Париже...» [13]. Автор исходит, как видим, из самых острых и волнующих событий современной политики, но стремится переплавить их в новый состав для своего особого и неповторимого эпоса. Материалы действительности и свидетельства современности включаются в систему образов, организованных большими философскими, моральными, политическими, социальными и эстетическими идеями. Процесс этого сложнейшего творчества раскрыт самим Достоевским в «Дневнике писателя», где он говорит о своем будущем романе «Подросток»: «Поэма готова и создалась прежде всего, как и всегда должно быть у романиста» (XI, 147). Материалы еще будут накапливаться и разрабатываться, но замысел, ведущая тема, нравственный центр уже определились и произведение в основном сконструировано, хотя налицо еще только его идея-фабула. «Роман есть дело поэтическое»,— писал в 1866 г. творец Раскольникова [14].

Характерно, что Достоевский почти никогда не называет себя романистом или писателем, но почти всегда поэтом в первоначальном смысле слова, т. е. творцом высокого стиля, песнопевцем великой темы, создателем новой интеллектуальной героики. В его литературной биографии не меньшую роль, чем знаменитые романисты, играют великие лирики и мировые трагики.

Достоевский оставил выдающиеся этюды или заметки о поэтах — Пушкине, Лермонтове, Некрасове, Жуковском, Тютчеве. Он высоко ценил Данте, Гёте, Байрона, Гюго, Гейне. В своих романах и в своей публицистике он часто вспоминает их образы или их стихи.

Достоевского всегда влекло к трагическим шедеврам. «Я еще в детстве выучил наизусть монолог Скупого рыцаря у Пушкина,— вспоминал он под

[11] Письма, II, стр. 161.

[12] «Былое», 1919, XV, стр. 104.

[13] Записные книжки Достоевского к «Подростку» (не изданы). Опубликовано в статье Л. Гроссмана «Последний роман Достоевского» в кн.: «Ф. М. Достоевский. «Братья Карамазовы»». М., 1935, стр. 17.

[14] Письма, I, стр. 430.

конец жизни,— выше этого, по идее, Пушкин ничего не производил!» (VIII, 76). Культ Шекспира характерен для Достоевского на всем протяжении его деятельности. Шиллер был одним из важнейших событий его литературной биографии. «Разбойники» и «Дон Карлос» оставались до конца среди его любимых чтений. Он восхищался в молодости Расином и Корнелем и уже в расцвете сил, в год создания «Преступления и наказания», признавал творца «Федры» великим поэтом. Он до конца хранил среди своих книг Эсхила [15], этого «величайшего гения человечества», по отзыву К. Маркса.

Образ Прометея мог быть рано известен Достоевскому — по трагедии Гёте, поэме Байрона, стихам Лермонтова. Эсхилов первоисточник — «Скованного Прометея» Достоевский, видимо, узнал гораздо позже, но он мог в юные годы прочесть толкование Белинского, определившего образ Прометея как «силу рассуждающую, дух не признающий никаких авторитетов, кроме разума и справедливости»; он «восстал на Зевса с мыслию и словом» [16] — он непобедим в борьбе с божеством.

Именно в этом, по Белинскому, существо трагедии: коллизия влечений великого сердца с непреоборимыми внешними препятствиями. Стихия трагического героя — «грусть глубокой души». Вспоминаются слова Раскольникова: «Истинно великие люди, мне кажется, должны ощущать на свете великую грусть...» (V, 216).

Другой подлинно трагический герой Достоевского — Иван Карамазов. Поэт и мыслитель, озаривший своим творческим замыслом страшные потемки семейной драмы и мировой неурядицы, он вовлечен в грязь и кровь отвратительного преступления и низвергается с вершин своего высокого мышления в безумье и смерть. Трагический разлад гениального сознания, расколотого преступным замыслом, приводит к гибели героя.

Такое построение большой эпической композиции на идеологических конфликтах необычайной остроты ставило перед романистом огромные трудности. Нередко, как свидетельствуют его письма, он изнемогал под тяжестью поставленных заданий. Напряженность творческого процесса, неистощимо кидавшего на бумагу десятки планов, образов и эпизодов, неожиданно разряжалась длительными перерывами, возбуждавшими в авторе томительные сомнения в осуществимости задуманного. Начав летом 1865 г. «Преступление и наказание», он в ноябре сжигает все написанное и приступает к новой разработке замысла. «Идиот» проходит через восемь редакций. Из писем Достоевского к литературным друзьям видно, что за первое полугодие работы пад «Бесами» он не переставал рвать и переиначивать, не менее десяти раз переменил план, накопил бесчисленное количество вариантов, в огромной груде исписанной бумаги потерял даже систему для справок и в иные минуты впадал в подлинное отчаяние перед исключительной сложностью задуманного романа. «...Никогда никакая вещь не стоила мне большого труда,— пишет он Н. Н. Страхову 9/21 октября 1870 г.— ...Боюсь, что не по силам взял тему. Но серьезно боюсь, мучительно!» [17]. И сообщая своей племяннице, что после долгих месяцев напряженной работы он «перечеркнул все написанное (листов до 15 вообще говоря) и принялся вновь с 1-й страницы», он завершает свой творческий мартиролог безнадежной жалобой, звучащей со страниц его переписки

[15] Отдельный выпуск из серии «Сборник древних классиков для русских читателей» — «Эсхил в изложении Лукаса Коллинза. Перевод П. Вейнберга». СПб., 1877. (См. Л. П. Гроссман. Семинарий по Достоевскому. Материалы, библиография и комментарии. М.— Пг., 1922, стр. 28—29).

[16] В. Г. Белинский. Полное собр. соч., т. V. М., 1954, стр. 322—323.

[17] Письма, II, стр. 294.

подлинным воплем: «О, Сонечка! Если б вы знали как тяжело быть писателем, то есть выносить эту долю?» [18].

В таком состоянии он произносит себе, как автору, суровые приговоры. «...Будучи больше поэтом, чем художником, я вечно брал темы не по силам себе» [19],— писал он в 1870 г. А. Н. Майкову. «Я, не спросясь со средствами своими, и увлекаясь поэтическим порывом, берусь выразить художественную идею не по силам» [20],— сообщает он Страхову в 1871 г. Но мы знаем, что эти грандиозные замыслы соответствовали его творческим возможностям и ввели в мировой оборот мощные композиции его романа-поэмы и романа-трагедии.

4

Сам он был неутомим в исканиях художественных форм. В своих заметках писатель-новатор пытается не раз терминологически выразить эти устремления к неведомым романическим образованиям. Он различно называет свои творческие опусы: «роман-исповедь», «роман со страстным элементом» (образцом этого вида он считает «Дворянское гнездо» Тургенева), «комический роман», «почти исторический этюд», «хроника», «фельетонный роман», «страстная повесть», «житие» или «притча» (как определяется задуманный в 1869 г. большой роман об атеизме). Он ищет приемов для соединения двух больших романов в одну огромную фреску эпохи — мечтает о дилогии (в конце сибирского периода и перед смертью). Весьма примечателен ответ Михаила Михайловича на сообщение брата от 21 сентября 1859 г.: «Твои два большие романа будут нечто вроде Lehrjahre und Wanderungen Вильгельма Мейстера» [21]. Важно и заявление Достоевского в предисловии к «Братьям Карамазовым»: «Главный роман второй — это деятельность моего героя уже в наше время, именно в наш теперешний текущий момент» (IX, 7—8). Интересы и попытки Достоевского дать жанровые определения на основе размера знаменитых шедевров: «в объеме Eugénie Grandet» [22], «величиною с диккенсовы романы» [23], «объемом в «Войну и мир»» [24] и проч. Примечательна ориентация и на стиль классических образцов: «в форме Героя нашего времени», или: «Сухость рассказа иногда до Жиль-Блаза» [25].

Чтоб создать этот новый эпический вид, нужен был гигантский труд. Достоевский неутомимо изучал свой излюбленный жанр. Поэтика русского романиста уходила корнями в литературную почву нескольких столетий и охватывала эволюцию романа от Ренессанса до конца XIX в. Он был пристальным читателем большой сюжетной прозы и познаниями ее образцов мог бы поспорить с лучшими из современных филологов.

Достоевский прекрасно знал классиков старинного европейского романа — Рабле, Сервантеса, Лессажа, Дефо, Свифта, Ричардсона, аббата Прево, Вольтера, Руссо, Гёте, Дидро. Он любил произведения «готической» и романтической прозы — Анны Редклиф, Льюиса, Матюрина, Де Квинси, Вульпиуса, Гофмана, Жюля Жанена, Дюкре-Дюмениля, Вельтмана, Полевого, Одоевского. Он был жадным читателем едва ли не всех знаменитых романистов XIX в.— Вальтера Скотта, Бальзака, Гюго, Дик-

[18] Письма, II, стр. 283.
[19] Там же, стр. 291.
[20] Там же, стр. 358.
[21] «Литературный архив. Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования». Л., 1935, стр. 515.
[22] Письма, I, стр. 73.
[23] Там же, стр. 631.
[24] Там же, стр. 221.
[25] «Записные тетради Ф. М. Достоевского», «Academia», 1935, стр. 103.

кенса, Теккерея, Жорж Санд, Купера, Флобера, обоих Дюма, Гончарова, Тургенева, Толстого. Он живо интересовался проблемными романами — «Кто виноват?» и «Что делать?». Он читал «Дженни Эйр» Бронте и «Мэри Бартон» Гаскелл. Он знал Бичер-Стоу, Шпильгагена, Писемского, Мельникова-Печерского, Лескова. Он прочел в молодости «Антона Горемыку» Григоровича и «Полиньку Сакс» Дружинина. Он ценил хроники С. Т. Аксакова, знал Загоскина, Лажечникова, Данилевского, интересовался Помяловским и Решетниковым. Он вспоминал русские простонародные или лубочные романы («Милорда Георга», «Освобождение Москвы», «Битву русских с кабардинцами»). Он увлекался романами-фельетонами Эжена Сю и Фредерика Сулье. Он следил за ростом серии Эмиля Золя.

Значение в его творчестве «Евгения Онегина» и «Капитанской дочки», «Мертвых душ» и «Героя нашего времени» общеизвестно [26].

По составу журналов его библиотеки и сведений о читавшихся им периодических изданиях можно полагать, что ему были знакомы и другие крупнейшие представители романической литературы его времени — Брет-Гарт, Альфонс Додэ, Эберс, братья Гонкуры, Октав Фейе, Тролоп, Вильки Коллинз, Эркман-Шатриан, Джордж Элиот, Бульвер-Литтон, Мередит и другие.

Журнальные источники дают возможность решить и некоторые неясные вопросы его книжной культуры. Мы не располагали до сих пор никакими сведениями о знакомстве нашего писателя с творчеством Стендаля, с которым не раз сравнивали Достоевского. Можно теперь с достаточной уверенностью утверждать факт такого знакомства. В «Отечественных записках», комплекты которых за семидесятые годы сохранились в библиотеке Достоевского, появилась в 1874 г. статья его старинного приятеля А. Н. Плещеева «Стендаль (Анри Бейль) и роман «Красное и черное» (Очерк жизни и сочинений)».

В следующих выпусках «Отечественных записок» за 1874 г. (они имелись в библиотеке Достоевского) была напечатана сокращенная редакция романа «Красное и черное».

В 1876 г. в тех же «Отечественных записках» писал о Стендале П. Д. Боборыкин. По его словам, один из первых бойцов за романтизм, Анри Бейль, был и подлинным «родоначальником реализма в самом полном, в высшем смысле слова...» [27].

Если вникнуть в богатейший творческий материал, скрытый за этими именами, придется заключить, что Достоевский знал едва ли не все виды романа от психологического, нравоописательного, философского, утопического, социального до авантюрного, плутовского, готического, уголовного, монастырского, сентиментального, эпистолярного и мемуарного. Он знал роман характеров и роман путешествий, роман о художниках и роман о музыкантах, роман-исповедь и роман-фельетон, роман персональный и роман поколений, роман-хронику и роман-памфлет, роман-житие и роман-эпопею. Многие из этих видов сплелись или сплавились в своеобразном романическом жанре Достоевского. Это был не только великий романист, но и выдающийся знаток русского и мирового романа.

---

[26] Наш обзор чтений Достоевского составлен на основе каталога его библиотеки, собственных свидетельств романиста в художественных произведениях и записных тетрадях, статьях и письмах, мемуарных указаний современников, состава редактированных им журналов и, наконец, сохранившейся среди его книг периодики.

[27] В последней записной книжке Достоевского имеется известная запись, напоминающая эту формулу стендалевского творчества: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой» («Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского». СПб., 1883, стр. 373).

II. ЗАКОНЫ КОМПОЗИЦИИ

1

Когда мы раскрываем одну из самых реалистичных книг Достоевского — «Записки из Мертвого дома», нас останавливает на первых же страницах заявление автора об исключительной и беспримерной личной драме, которая ляжет в основу его точных и достоверных записей.

«Это было описание, хотя и бессвязное, десятилетней каторжной жизни...», — определяет автор публикуемую им якобы рукопись одного умершего сибирского поселенца; но «местами это описание прерывалось *какою-то другою повестью*, какими-то странными ужасными воспоминаниями, набросанными неровно, судорожно, как будто по какому-то принуждению. Я несколько раз перечитывал эти отрывки и почти убедился, что они писаны в сумасшествии» (III, 306—307).

Это сообщение не получило дальнейшего развития. Но оно чрезвычайно важно для понимания творческого метода Достоевского. Оказывается, знаменитые мемуары о каторге были задуманы им не только как очерки омского острога, но сочетались с другой повестью, мучительной и ужасающей. По сжатому изложению Достоевского, эта тетрадка ссыльного представляла собой историю безудержной страсти, безумной ревности, неотвратимого убийства горячо любимой женщины — быть может, отдаленное предвестье истории Рогожина и Настасьи Филипповны.

Так задумывалась книга о Мертвом доме еще в годы отбывания ее автором наказания и так был зафиксирован его замысел в первых же записях 1855 года. Роман напряженных и необычайных переживаний на фоне четко воссозданного быта, страшного, но подлинного и социально-важного — так, видимо, мыслилась первоначально будущая хроника каторги: трагический эпизод на прочной реалистической основе, достоверные тюремные записки, обрамляющие исповедь одного неукротимого ревнивца.

Но романтический сюжет на этот раз отпал, оставив описательные очерки сибирской тюрьмы, которые и составили целую книгу. Задуманный роман распался на серию зарисовок с психологическими этюдами и вставными новеллами. Но при этой ломке и переработке большого замысла Достоевский впервые сформулировал закон своего эпоса, всегда построенного на точных данных, т. е. на житейских происшествиях, уголовных деяниях, политических событиях и всевозможных человеческих документах, из которых бурно вырастают необычайные личные драмы героев. Это всегда изображение подлинных происшествий и фактов, возвещаемое обычно в зачинах: «приступая к описанию недавних и столь странных событий...» (VII, 7); или: «не утерпев, я сел записывать эту историю...»; или: «начиная жизнеописание героя моего...» и проч. (IX, 7). Сразу указывается на общественную хронику, автобиографию или биографию героя, которые предусматривают объективный рассказ о действительных обстоятельствах. Но эта быль, детально излагаемая летописцем, прерывается обычно «какою-то другою повестью», поражающей своей выстраданностью и как бы записанной судорожно сжатым пером. Обе повести обычно развиваются параллельно, соревнуясь в напряжении страстей и мучительности переживаний.

Этот путь и приведет Достоевского к огромным обобщениям его больших романов, в которых суровый суд над страшной «буржуазной» современностью — как обычно называет свою эпоху сам писатель — переходит в своеобразные этические системы и парадоксальные утопии грядущей гармонии человечества, понимаемой как моральное и эстетическое обновление мира.

Убийство старой процентщицы нищим студентом — основная тема «Преступления и наказания». Но уже с начала романа поднимается другая повесть — новелла о Свидригайлове, восполняющая главную сюжетную линию побочным происшествием — увлечением этого преступного героя сестрою Раскольникова. «Идиот» строится как житие одного праведника, но светлый промежуток в безумьи князя Мышкина заполняется целиком трагической биографией Настасьи Филипповны, загубленной неистовой страстью Рогожина. В центре «Бесов» история русского барича Ставрогина, разложившегося якобы в атмосфере подпольного заговора. Но его биографии сопутствует повесть о русском либерале Степане Верховенском и «почвеннике» Шатове, моральном герое романа. Духовные скитальчества подростка Долгорукого в поисках новых и оригинальных идей приводят к раскрытию необычайной «любви-ненависти» его отца Версилова к «идеальной женщине» Катерине Ахмаковой. Из-за бурной истории Дмитрия Карамазова поднимаются сложные биографии его братьев, ведущие к гибели или возрождению героев. Каждая повесть органически связана с другой и контрастно восполняет ее.

Отсюда двойное или множественное драматическое действие в романах Достоевского. «В тот момент, когда мы начинаем интересоваться интригой, на заднем плане подымается другая, самостоятельная, но которая кажется откопированной на первой,— писал в 80-х годах французский исследователь русского романа Вогюэ.— Можно думать, что Достоевский искал в этом раздвоении очень тонкий художественный прием, заимствованный у мастеров музыки: главная драма пробуждает вдали эхо; этот мелодический рисунок воспроизводит в оркестре голоса хора, раздающиеся на сцене. Это может напомнить и две нерасторжимые романические фабулы, которые создают игру двух противостоящих зеркал, посылающих друг другу одно и то же изображение» [28].

Теория музыки помогла и последующим исследователям Достоевского разобраться в сложной структуре его эпоса. «Подобно творцу симфоний, он применил к роману метод, соответствующий тематическому и контрапунктическому развитию в музыке,— развитию, излучинами и превращениями которого композитор приводит нас к восприятию и психологическому переживанию целого произведения, как некоего единства» [29].

Сам Достоевский указывал на такой композиционный ход и провел однажды аналогию между своей конструктивной системой и музыкальной теорией «переходов» или противопоставлений. Он писал в то время повесть из трех глав, различных по содержанию, но внутренне единых. Первая глава — монолог, полемический и философский, вторая — драматический эпизод, подготовляющий в третьей главе катастрофическую развязку. Можно ли печатать эти главы раздельно?— спрашивает автор. Они ведь внутренне перекликаются, звучат разными, но неразрывными мотивами, допускающими органическую смену тональностей, но не их механическое рассечение. Так можно расшифровать краткое, но многозначительное указание Достоевского в письме к брату по поводу предстоящего опубликования «Записок из подполья» в журнале «Время»: «Повесть

---

[28] E. M. de V o g u é. Le roman russe. P., 1906, p. 240—241.

[29] В. И в а н о в. Достоевский и роман-трагедия.— «Русская мысль», 1914, IV.— На эту же тему написана книга М. М. Б а х т и н а «Проблемы творчества Достоевского» (Л., 1928), в которой исследователь признает основным явлением стиля романиста многоголосность, а его самого — основателем п о л и ф о н и ч е с к о г о р о м а н а: «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и созданий, подлинная полифония полноценных голосов является основною особенностью романов Достоевского». По поводу этой книги см. статью А. В. Луначарского «О многоголосности Достоевского» («Новый мир», 1929, X).

разделяется на 3 главы... В 1-й главе может быть листа 1½... Неужели ее печатать отдельно? Над ней насмеются, тем более, что без остальных 2-х (главных) она теряет весь свой сок. Ты понимаешь, что такое *переход* в музыке. Точно так и тут. В 1-й главе, по-видимому, болтовня; но вдруг эта болтовня в последних 2-х главах разрешается неожиданной катастрофой» [30].

Здесь Достоевский с большой тонкостью переносит в план литературной композиции закон музыкального перехода из одной тональности в другую. Повесть строится на основах художественного контрапункта. Психологическая пытка падшей девушки во второй главе отвечает оскорблению, полученному ее мучителем в первой, и в то же время противоположна по своей безответности ощущению его уязвленного и озлобленного самолюбия. Это и есть пункт против пункта (punctum contra punctum). Это разные голоса, поющие различно на одну тему. Это и есть «многоголосье», раскрывающее многообразие жизни и многосложность человеческих переживаний. «Все в жизни контрапункт, т. е. противоположность»,— говорил в своих «Записках» один из любимейших композиторов Достоевского — М. И. Глинка [31].

Это и было осуществлением открытого романистом закона «какой-то другой повести», трагической и страшной, врывающейся в протокольное описание действительной жизни. Согласно его поэтике, такие две фабулы могут восполняться сюжетно и другими, что нередко создает известную многопланность романов Достоевского. Но принцип двухстороннего освещения главной темы остается господствующим. С ним связано не раз изучавшееся у Достоевского явление «двойников», несущих в его концепциях функцию, важную не только идейно и психологически, но и композиционно.

Такое контрастное и цельное построение как бы иллюстрируется отдельными страницами Достоевского. Две противоположные темы у него сливаются нередко в поразительное по силе и единству сочетание. Достаточно вспомнить фортепианную штучку Лямшина «франко-прусская война»; она начинается грозными звуками марсельезы, незаметно переходящими в «гаденький немецкий вальс», и развивается в ряде вариаций, сталкиваясь и переплетаясь. Эти две темы как бы обмениваются силой своего звучания: марсельеза, отрыдав, никнет и смолкает, а пошлый «Аугустин», рассвирепев, «переходит в неистовый рев»; «слышатся сиплые звуки, чувствуется безмерно выпитое пиво, бешенство самохвальства, требования миллиардов, тонких сигар, шампанского и заложников... Франко-прусская война оканчивается» (VII, 265—266).

---

[30] Письма, I, стр. 365.

[31] Аналогичные обновления классической эстетики наблюдаются в наши дни в западной литературе. Интересны соображения сорбоннского профессора Шарля Лало о расширении и оживлении прежнего несколько статичного и замкнутого понятия «прекрасной формы» новым принципом «художественного контрапункта», одушевляющего своим динамизмом воссоздание непосредственной жизни: «С этой новой точки зрения каждое ценное произведение искусства должно рассматриваться как ввод в партитуру нескольких голосов или партий (по терминологии полифонистов) с целью выделить каждый голос как в его собственной структуре, так и в его соотношениях (созвучных или детонирующих) со всеми другими звучаниями в единой гармонии целого. Согласно этому методу картина должна рассматриваться как контрапункт красок, объемов, линий, планов, перспектив, подлинных или стилизованных типов, общих или индивидуальных внушений, навеянных зрителю сюжетом и т. д. В той мере, в какой картина утверждает между этими пластическими «голосами» необходимые созвучия и диссонансы или же напротив дает ненужные разрывы и штампы, произведение прекрасно или уродливо». Это и есть «полифоническая структура» (Charles Lalo, предисловие к книге: J. G. Krafft. Essai sur l'esthétique de la prose. P., 1952).

Трудно нагляднее показать самую сущность метода Достоевского: сквозь жестокость и кровожадность жизни отчаянно стремится прорваться героическая, величественная, освободительная тема национального гимна, обреченная на поражение и поругание.

Избегая плавного, мерного и последовательно развертывающегося рассказа, Достоевский дает всегда стремительное движение сюжета, прерываемое неожиданными событиями, как бы взрывающими намеченный путь повествования, резко изменяя при этом его направление и продолжая его развитие как бы в новой плоскости и уже с иной ориентацией. Подчас, впрочем, направление и после такого взрыва сохраняется, но зато чрезвычайно усиливается темп движения, интенсифицируется фабула, углубляется проблематика, заостряется конфликт и действие продолжается в повышенной атмосфере, пока новая катастрофа не внесет в него опять ряд непредвиденных осложнений и не усилит напряжения интриги и накала переживаний. Такая скачкообразная динамика сюжетной кривой соответствует внутренней стремительности замысла с его характерной встревоженностью и новаторскими исканиями автора и героя.

Так, Раскольников в начале романа еще только раздумывает о возможности преступления, колеблясь и не решаясь идти на него, даже отрекаясь от своей «проклятой мечты». Но знакомство с семьей Мармеладовых, письмо матери о зловещем «счастьи» его сестры, пьяная девочка, преследуемая на бульваре жирным франтом, разговор студента с офицером о спасении тысячи молодых жизней ценою убийства одной старухи-ростовщицы — все эти разнородные события сливаются мыслью героя в один психологический заряд исключительной силы. Происходит «взрыв» — убийство Раскольниковым двух женщин, что в корне видоизменяет всю ситуацию, переносит действие в новый план сложнейшей внутренней борьбы героя со своим замыслом, своей теорией, своей совестью и — внешней — с властью в лице сильнейшего противника — Порфирия Петровича. Возникающая линия «идеального» следователя открывает план особого юридического творчества, включающего в круг своей драмы правонарушителя и тонкими художественными приемами приводящего его к сознанию своей вины. Действие поднимается, наконец, в свой высший план — каторжного искупления вины и поисков новых путей в жизнь. Торжествует не хищный индивидуализм и не евангелие, а беззаветная любовь Сони: «их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого» (V, 446). Идеологическая структура замысла завершила свой цикл, и роман окончен.

Такой композиционный закон Достоевского можно было бы графически изобразить, как горизонталь развивающегося сюжета, которая пересекается вертикалями бурных эпизодов, взметающих действие ввысь и как бы переносящих его в новый план, где сюжетная параллель к первой горизонтали вскоре снова взметнется взрывом нового чрезвычайного происшествия. Получается некоторая ступенчатая линия композиции, не перестающая поднимать и возносить замысел до его окончательного завершения и разрешения в финальной катастрофе и заключительном катарсисе. С годами этот принцип двух или нескольких встречающихся повестей стремился разлиться целым потоком эпизодов, как бы аккомпанирующих главной линии рассказа или намеренно детонирующих с его звуковой доминантой.

Все это было глубоко продумано великим композитором русского романа. В записных тетрадях к «Идиоту» Достоевский говорит о главном

сюжете и параллельных историях: «И потому бесконечность историй в романе (miserablей всех сословий) рядом с течением главного сюжета» [32].

«1) Вообще история и фабулы (т. е. истории, продолжающиеся во весь роман) должны быть задуманы и ведены стройно параллельно всему роману и потому:

2-е) Обдумать их и Насущную историю с Флигель-Адъютантом, а главное по возможности параллели историй...» [33].

В тетрадях и заметках Достоевского мы находим особую лексику для обозначения отдельных компонентов или общей системы его приемов: «главная анатомия романа», «психологические пункты и разделы романа», «мысли и фонд», «coup de théâtre», «срамная сцена», «синтез романа», «сцена двух соперниц», «зерно приключений и происшествий» и проч. Имеются и такие записи: «Короче. Но все *от формы.* Создать формы. Вполне определить характеры...»[34]. Вся эта тонко разработанная и разнообразно дифференцированная терминология показывает, как настойчиво и упорно продумывал великий мастер сюжета глубокие и сложные законы романной архитектоники.

2

Для композиций Достоевского характерны многолюдные и бурные сцены, как бы сотрясающие все построение романа,— сборища, споры, скандалы, истерики, пощечины, припадки.

В теории и критике такие сходки героев назывались конклавами. Этим латинским термином обозначали в Ватикане пленарный совет кардиналов, собравшихся для избрания папы. В романах и повестях Достоевского это исключительные собрания с важными задачами и непредвиденными осложнениями.

В наиболее простом виде прием этот выступает в повести «Дядюшкин сон». Здесь все компоненты обнажены и очерчены с графической четкостью.

Вспомним основное: властная и предприимчивая «первая дама в Мордасове» — Марья Александровна Москалева решила обвенчать свою красавицу дочь Зину с одряхлевшим князем К., который вскоре умрет, оставив ей свой титул и состояние, после чего молодая вдова выйдет замуж за блестящего столичного франта Мозглякова и заживет припеваючи. Решительная женщина добилась предложения князя и готова трубить победу.

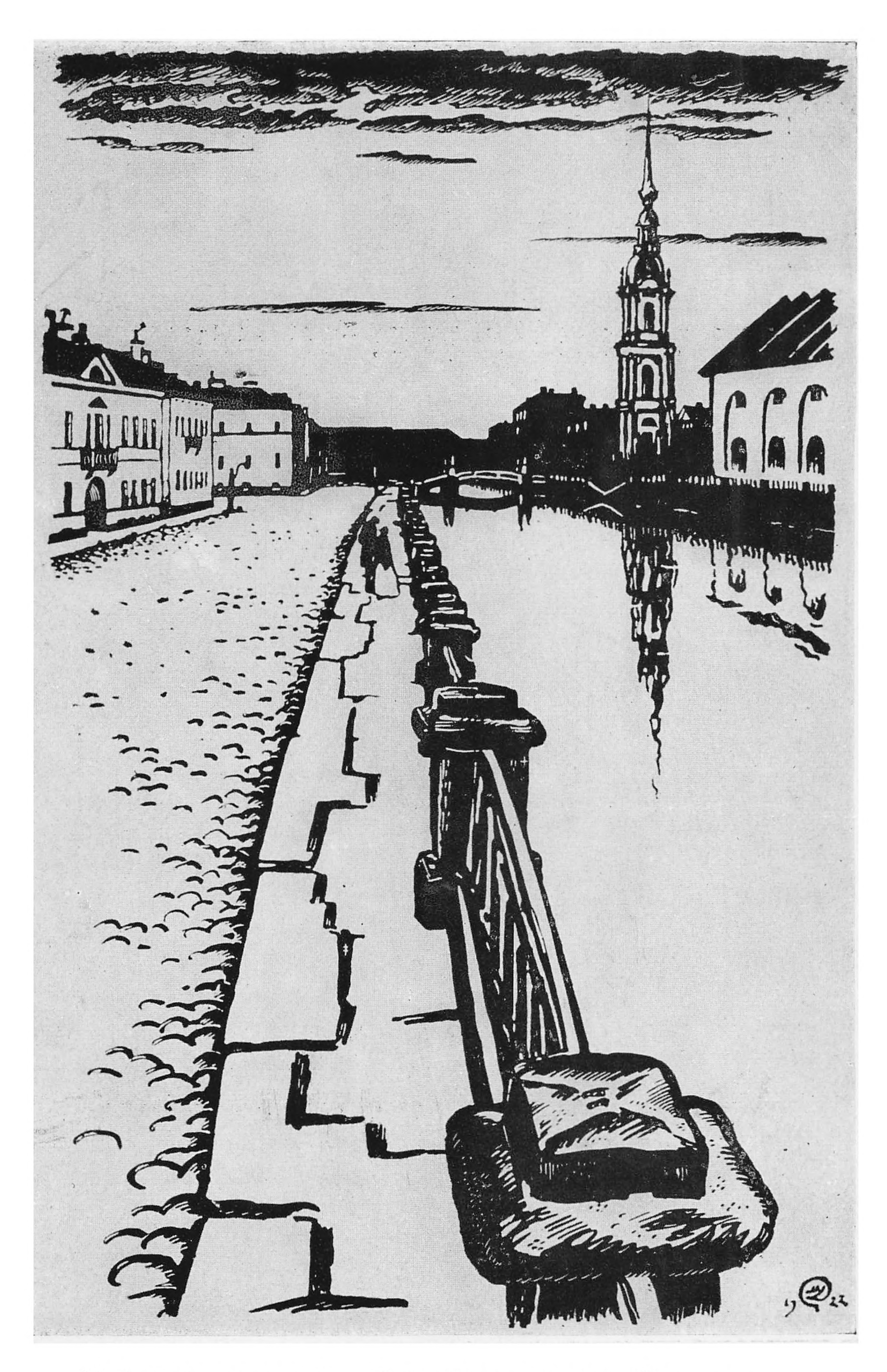
Но об этом узнают городские дамы, полные ревности и ненависти к преуспевающим Москалевым. Они собираются целым хором в гостиной торжествующей Марьи Александровны «с решительным намерением вызвать необыкновенный скандал». Коварные намеки и язвительные обиняки накаляют атмосферу. Пахнет заговором. Первая сплетница и скандалистка города обрушивается с вульгарными обвинениями на хозяйку дома к всеобщему наслаждению всех посетительниц. Замешательство бурно растет: Марья Александровна объявляет об обручении Зины, а слабоумный князь, по наущению Мозглякова, отказывается от

---

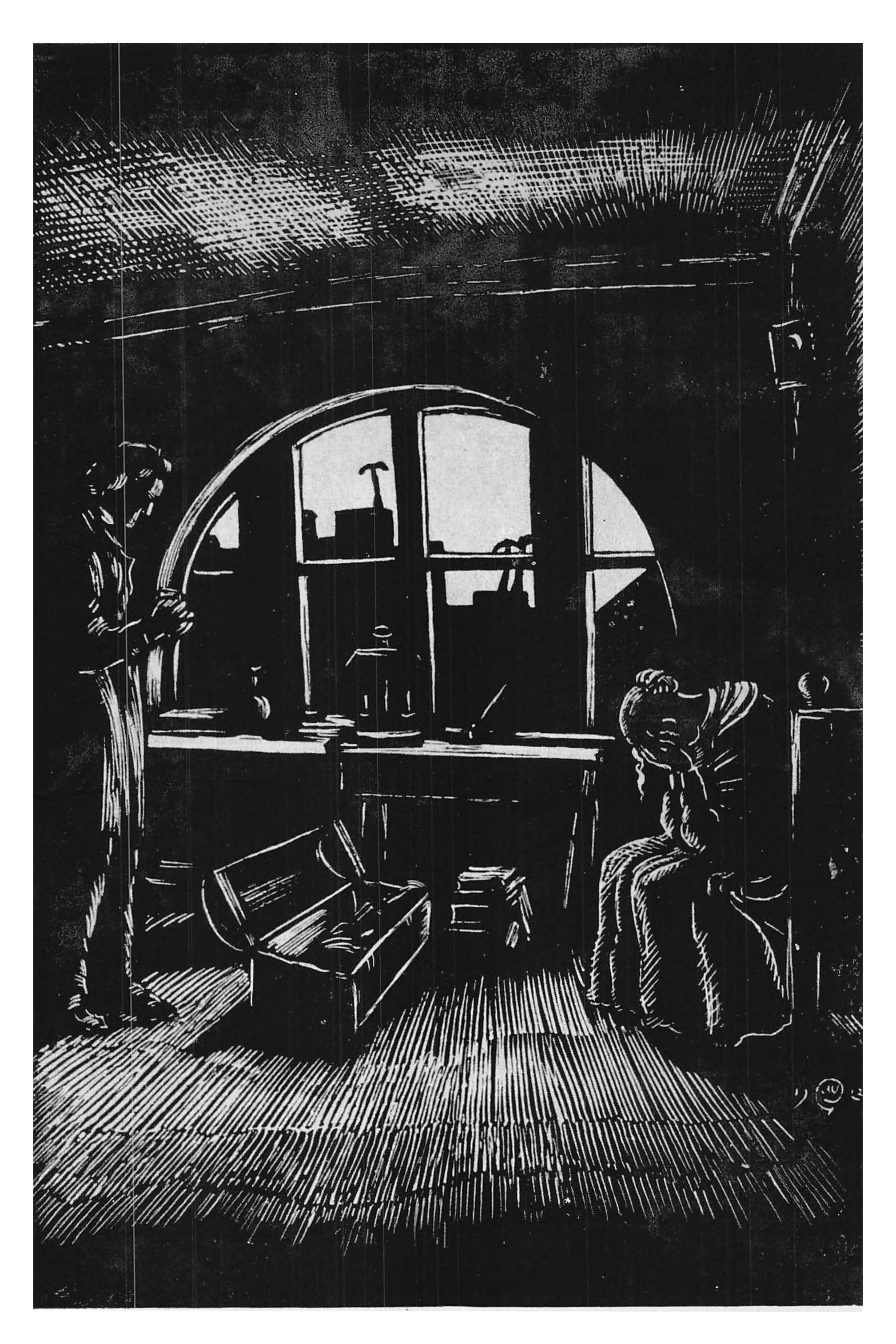
[32] Из архива Ф. М. Достоевского. «Идиот». Неизданные материалы. Редакция П. Н. Сакулина и Н. Ф. Бельчикова. М.— Л., 1931, стр. 123.

[33] Там же, стр. 132.

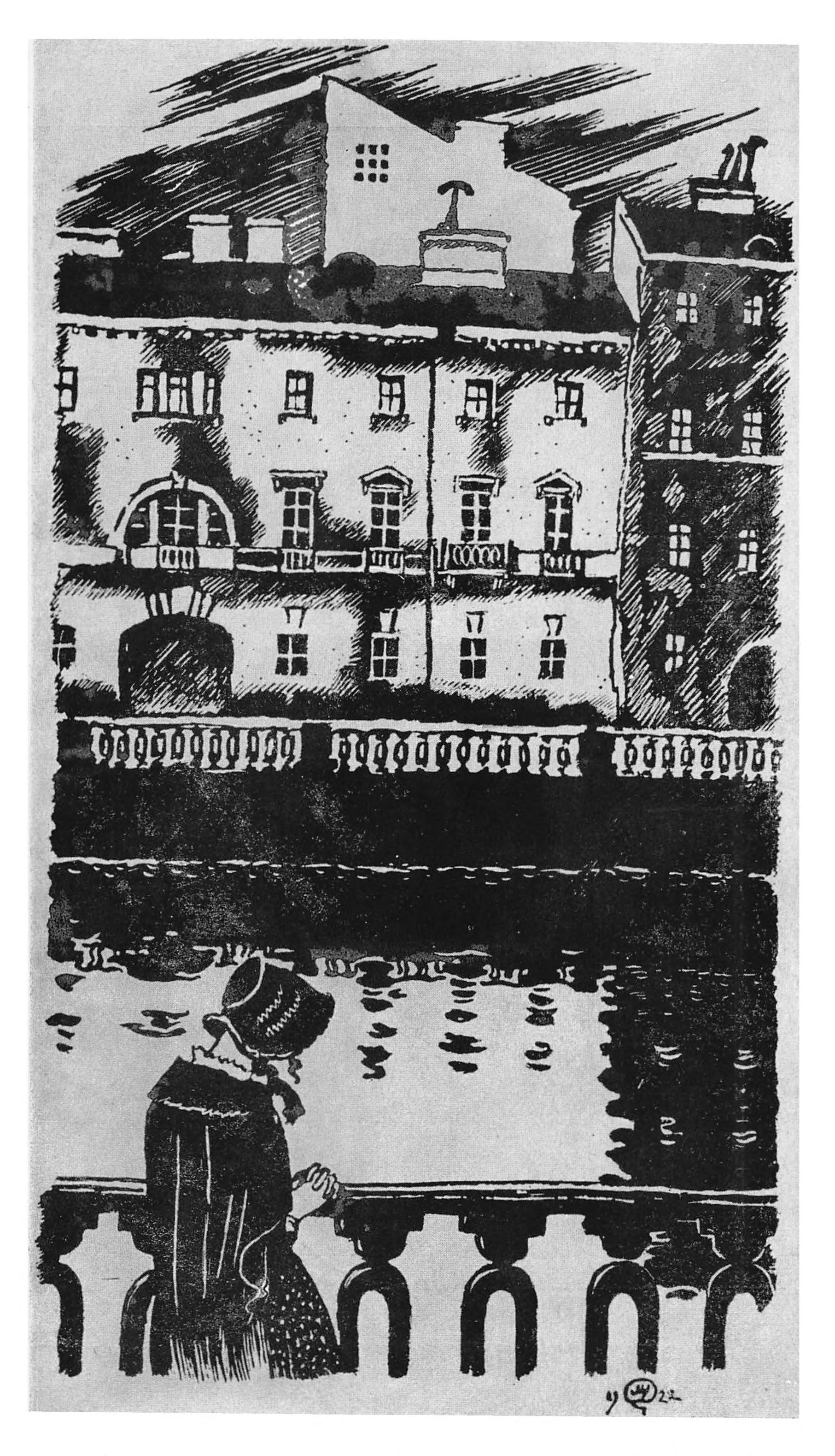
[34] Там же, стр. 40, 100, 109, 120, 138, 139, 168.— Записные тетради Ф. М. Достоевского, стр. 48.



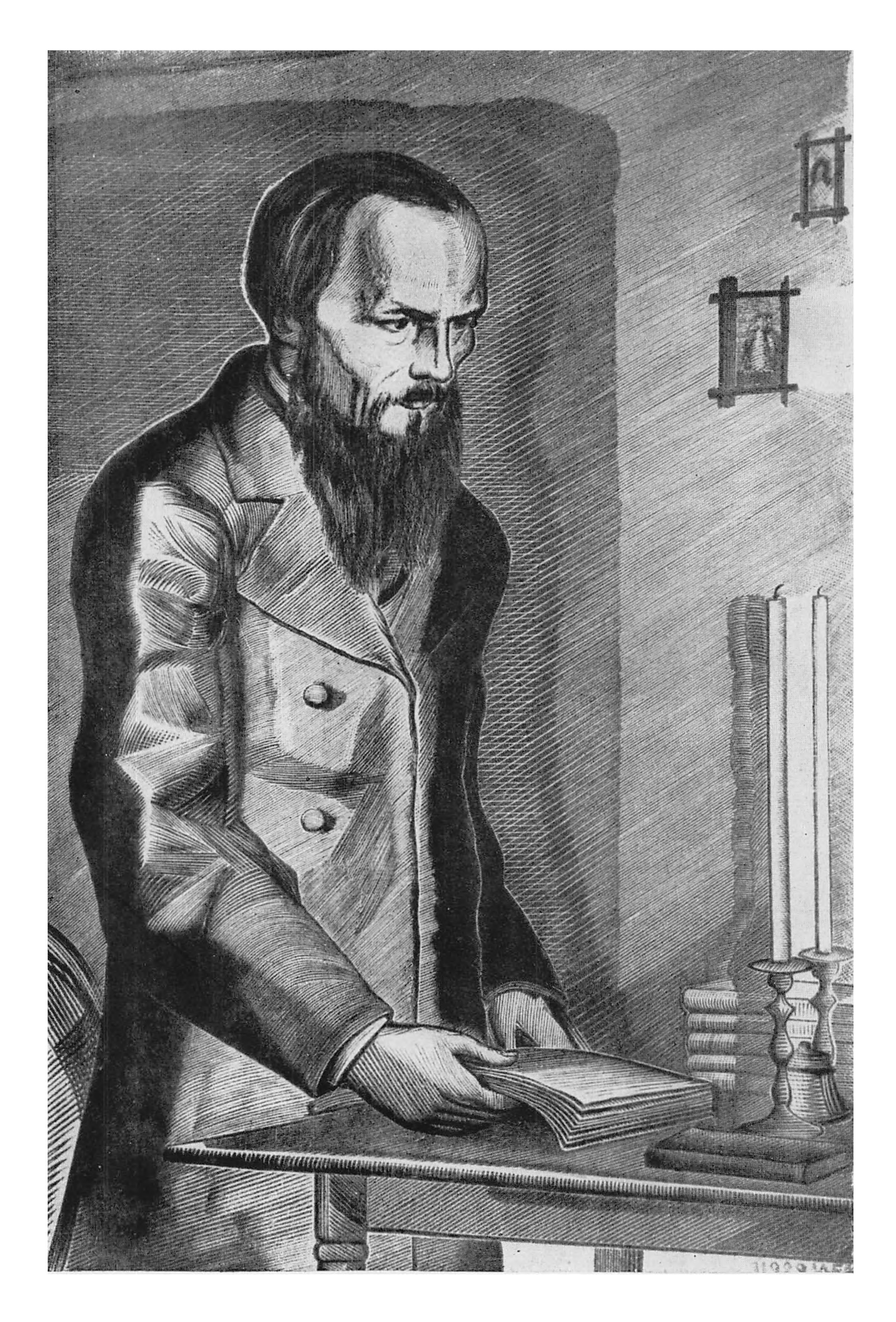
М. В. Добужинский.— Иллюстрация к повести «Белые ночи»



М. В. Добужинский.— Иллюстрация к повести «Белые ночи»



М. В. Добужинский.— Иллюстрация к повести «Белые ночи»



Портрет Ф. М. Достоевского гравюры В. А. Фаворского

женитьбы. Накопленное напряжение разряжается сильнейшим театральным эффектом. Гости в упоении. Москалева в обмороке.

Доведя сцену скандала до апогея, Достоевский круто поворачивает действие от пошлого происшествия к патетике и героике. Это новый структурный прием в н е з а п н о й и с п о в е д и - о б л и ч е н и я, который он сохранит и в своих больших романах.

Раздается монолог чистосердечной и гордой Зины — искреннее и мужественное слово протеста. Мозгляков кается в своем низком поведении. Старик покидает поле битвы. Гости разъезжаются. Наступает финал.

Он открывает новый композиционный ход в сложной сцене конклава: «Марья Александровна осталась одна, среди развалин и обломков своей прежней славы». Праздник помолвки обернулся для нее непоправимой катастрофой: «Долгий, многолетний ее деспотизм над всем обществом окончательно рушился» (II, 270).

Это, очевидно, композиционная школа Гоголя. История Москалевой напоминает судьбу городничего: в момент объявления блестящего замужества своей дочери властный градоправитель переживает крушение всех своих тщеславных планов на глазах у целого сборища своих врагов.

Такое возмездие в момент наступающего торжества или сценическая ситуация «одураченного простофили» является, по Гоголю, одним из важнейших законов комедии. По этому типу и построено собрание дам в «Дядюшкином сне»: целое общество злорадно присутствует при стремительном падении своего ненавистного деспота. Этот композиционный закон, принятый Достоевским, можно назвать «р а з в я з к о й «Р е в и з о р а»».

Определившиеся уже в «Дядюшкином сне» принципы сюжетосложения получают заметное углубление в романах Достоевского. Прием конклава с большими ожиданиями и финальным провалом неоднократно применялся им. Но он осложняется в 60-е годы новым компонентом: это с к в е р н ы й а н е к д о т, п е р е р а с т а ю щ и й в в ы с о к у ю т р а г е д и ю. Это уже не досада просчитавшегося тщеславца, а глубокие чувства правдоискания и человечности, поруганные безобразной действительностью и восстающие на нее бунтом.

В «Преступлении и наказании» на поминки по Мармеладову собирается разношерстная компания: здесь вся семья покойного во главе с его вдовой Катериной Ивановной, охваченной «пароксизмом гордости и тщеславия», т. е. мечтающей о чинной и благопристойной тризне среди видных и уважаемых людей.

Но почетные гости не явились. Налицо лишь три неизвестных «полячка», пьяный провиантский чиновник, квартирная хозяйка-немка, какой-то глухой старичишка. Настроение неровное и тревожное: все ждут ссоры. Возрастающее раздражение Мармеладовой переходит в перебранку с Амалией Липпевехзель, закричавшей что-то «про желтый билет». Поднимается «гам и грохот». Раздаются вопли, угрозы, плач перепуганных детей. Общее напряжение разряжается страшным ударом: Лужин обвиняет Соню в краже у него сторублевого билета. Деньги обнаружены в кармане девушки, куда они подброшены ловким пройдохой. Это подлинный сценический скандал, достигший кульминации.

Но в этот момент пошлый эпизод переходит в высшую патетику. Раздаются рыдания исстрадавшейся души. Звучит монолог, ударяющий по сердцам. Среди всеобщих возгласов и криков Катерина Ивановна крепко прижимает к себе Соню, как будто грудью решает защитить ее от всех врагов. «Соня! Соня! Я не верю! Видишь, я не верю!..» (V, 323).

«Плач бедной, чахоточной, сиротливой Катерины Ивановны произвел, казалось, сильный эффект на публику. Тут было столько жалкого, столько страдающего в этом искривленном болью, высохшем чахоточном лице, в этих иссохших, запекшихся кровью губах, в этом хрипло-кричащем голосе, в этом плаче навзрыд, подобном детскому плачу, в этой доверчивой, детской и вместе с тем отчаянной мольбе защитить, что, казалось, все пожалели несчастную» (там же).

Это трагическое интермеццо поддержано неотразимой речью Раскольникова в защиту Сони (вслед за фактическим разоблачением Лужина Лебезятниковым). Своим горячим заступничеством студент-юрист производит на всех чрезвычайное впечатление. Оболганная девушка оправдана общим мнением.

Но пьяный скандал еще прорывается последними вспышками, пока Катерина Ивановна не выбегает на улицу в поисках немедленной и окончательной справедливости. Это момент полного претворения «скверного анекдота» в высшую трагедию правдоискания с единственным исходом — смертью. Замученная женщина падает на мостовую с хлынувшей из горла кровью. Беспокойная титулярная советница вырастает в подлинную трагическую героиню, раздавленную и поруганную, но величественную в своем материнском отчаянии и протесте против мирового зла. Мы не знаем у Шекспира сцены, которая сильнее потрясала бы сердца зрителей.

На таком же динамическом и сложном законе строится действие «Идиота». Кульминация первой части — день рождения Настасьи Филипповны. Как всегда у Достоевского, здесь ощущается скрытое и тревожное ожидание большого события — официальной помолвки героини с Ганей Иволгиным. Все по виду спокойно и прилично: общество развлекается салонными играми. Но внутренняя драма прорывается неожиданными эпизодами. Князь хочет жениться на Настасье Филипповне. Он объявлен обладателем миллионного наследства. Рогожин привозит сотню тысяч своей «королеве». Она бросает деньги в пылающий камин, чтоб испытать бескорыстие и честь своего жениха Гаврилы Ардалионовича. Тот выдерживает искус, но падает в обморок. Конфликты и сцены прорезаны лихорадочной речью Настасьи Филипповны. Наложница Тоцкого не хочет губить праведника: «Князь! тебе теперь надо Аглаю Епанчину!». Резко осмеян «мужчина с камелиями» Тоцкий. Все завершается высоким душевным взлетом: «— Прощай, князь, в первый раз человека видела!» (VI, 201). Среди пестрого и беспокойного сборища патетически звучит обличительная исповедь героини.

Один из сильнейших «конклавов» дан Достоевским в «Бесах». Первая часть заканчивается необычайным собранием у генеральши Ставрогиной. «Это был день неожиданностей,— предупреждает рассказчик,— день развязок прежнего и завязок нового, резких разъяснений и еще пущей путаницы» (VII, 124). В гостиной у Варвары Петровны оказался в полном сборе весь «ансамбль» романа. Губернский салон неожиданно превращается в суд над Ставрогиным. Раздается грозный вопрос суровой помещицы к сыну: «Правда ли, что эта несчастная хромая женщина... законная жена ваша?». Николай Всеволодович почтительно и ласково увозит юродивую, отвергнув перед обществом свой брачный союз с ней. Проносятся напряженные эпизоды: речь матери в защиту сына, обличение Петром Степановичем своего отца, изгнание старика Верховенского из дома его покровительницы. Все завершается потрясающим происшествием: Шатов наносит страшную пощечину Ставрогину. Такое обилие неслыханных катастроф приоткрывает сложный характер героя и определяет его дальнейшую судьбу.

В построении «Бесов» Достоевский дает и новый вариант развязки «Ревизора». В городе готовится огромное торжество с целью поднять на недосягаемую высоту престиж губернаторской четы. Но дамы города объединены беспощадной ненавистью к губернаторше (прием «Дядюшкина сна», но в огромных масштабах), а компания Петра Верховенского решила в своих политических видах скомпрометировать самого правителя губернии. Организуется целая серия недоразумений, «мерзостей», постыдных инцидентов в целях срыва грандиозного благотворительного концерта-бала. Вместо почета и славы — колоссальный публичный скандал, переходящий в народное бедствие. Заречье пылает, подожженное с нескольких концов. Компрометация главных организаторов вечера приводит к крушению власти обоих «Лембок».

По-иному строится сцена «окончательной катастрофы» в «Подростке». Здесь действие необычайно стремительно, без речей и без исповедей, с головокружительной сменой потрясающих событий, с наглым вымогательством Ламберта, обмороком Ахмаковой, покушением Версилова на убийство шантажиста, с попыткой застрелить героиню, с внезапным сумасшествием героя, револьвером, ранами, кровью, дракой, плевком в лицо. Это целый сгусток уголовщины и безобразий, которые должны служить развязкой романа об одном «случайном» семействе.

Сам Достоевский хорошо формулирует такой конструктивный принцип словами своего подростка: «...как вспомню этот несчастный день, то все кажется, что все эти сюрпризы и нечаянности точно тогда сговорились вместе и так и посыпались разом на мою голову из какого-то п р о к л я т о г о р о г а и з о б и л и я» (VIII, 414). Этот термин выражает один из важных компонентов в структурной системе автора.

В своем последнем произведении — «Братьях Карамазовых» — Достоевский дает сочетание всех своих композиционных приемов, но в предельном напряжении и максимальной экспрессии,— поистине fortissimo. Роман строится на резком противопоставлении лиц и событий: на одном полюсе нравственные уроды — Федор Павлович и Смердяков, на другом — «ангелы», Алеша и Зосима. Скотопригоньевску противостоит монастырь, сладострастнику — русский инок, беседе за коньячком — поучения старца, отцу-извергу — «преподобный отец», т. е. pater Seraphicus. Одна из важнейших глав романа так и называется «Pro и contra». Антитеза остается до конца главным принципом архитектоники Достоевского.

Излюбленный прием романиста — встречи всех героев — приобретает здесь новый размах. Съезд в монастыре отца и сыновей Карамазовых для полюбовного разрешения распри вскоре превращается в неслыханный скандал — сначала в келье старца, а затем и в трапезной игумена. Ссора Федора Павловича с Дмитрием, вызов его на дуэль, оскорбление монахов — все это накаляет атмосферу собрания до предела. Но в этот момент наступает внезапный перелом. Старец Зосима опускается перед Дмитрием на колени и отвешивает ему земной поклон. Это переход ссоры в драму.

Аналогичные «сборища» регулируют и центральные главы романа: таков кутеж в Мокром. Здесь уже в противовес монастырю загородный трактир-притон с кроватью в каждой комнате. Игра в банк с разоблачением шулеров, оскорбление Грушеньки Врублевским, изгнание панов, оргия-пир на весь мир: цинические песни, цимбалы, пьянство, пляски. Из этого разгула и чада поднимается и звенит чистой и упоительной песнью признание Грушеньки в ее любви к Мите. Жизнь переламывается надвое. Откуда-то брезжит герою его нравственное возрождение. Но в

этот момент просветления и духовного взлета наступает катастрофический срыв:

«— Господин отставной поручик Карамазов... вы обвиняетесь в убийстве отца вашего Федора Павловича Карамазова, происшедшем в эту ночь...» (X, 118).

Это своеобразный вариант гоголевского финала, но только свободный от всего комедийного. Возникшая новая жизнь Митеньки обрывается беспощадным вмешательством власти: перед ним товарищ прокурора, судебный следователь, исправник, становой. Предъявляется тяжелое обвинение. Во всем доме вместо песен и пьяного гама — внезапно воцаряется мертвая тишина. Так окрик жандарма в зале городничего вызвал окаменение целого общества.

Сходка главных героев для окончательной катастрофы оформляется под конец романа новым смелым ходом. Это, как в хоре, tutti, т. е. все голоса. На суде встречаются три брата, обе соперницы, штабс-капитан Снегирев, Ракитин, камердинер Григорий, трактирщик Трифон Борисович, собутыльники Мити по кутежу в Мокром; присутствуют также знаменитые юристы, старики-сановники, разряженные дамы, столичные журналисты, жители города, мужички-присяжные. Конклав поистине невиданный. За процессом следит вся Россия. Обычной шумной домашней свалке здесь соответствует планомерное следствие, чинные прения и блестящая полемика сторон.

Но уже допрос свидетелей прерывается «внезапной катастрофой» (как названа поворотная глава этой судебной хроники). Иван заявляет во всеуслышание, что старика убил Смердяков,— «а я его научил убить», (X, 349). Свидетеля выносят из зала в припадке буйного помешательства. Потрясенная Катерина Ивановна, вообразившая, что любимый ею Иван Федорович погубил себя своим показанием, решает спасти его, пожертвовав Дмитрием. Она предъявляет суду письмо обвиняемого, изобличающее его в отцеубийстве. Это выступление обезумевшей женщины выливается в обличительную речь исключительной силы, прозвучавшую подлинным обвинением подсудимому. «Митя! погубила тебя твоя змея!» — кричит через весь зал, сотрясаясь от злобы, Грушенька (X, 355). Катерину Ивановну выносят в истерике. «Да, полагаю, что наши зрительницы-дамы остались довольны: зрелище было богатое»,— замечает автор (там же). Сохранены все компоненты мордасовского конклава, но в масштабах всероссийского резонанса, подлинно трагических перипетий и психологической битвы шекспировского размаха.

Так, в различных вариациях и сочетаниях, организует Достоевский материал романа по этим основным законам своей композиционной системы.

3

В построении поздних произведений Достоевского существенную роль играла народная поэзия и некоторые образцы древней письменности. Кое-что в оформлении его замыслов было подсказано ему творениями духовного фольклора, которые он воспринимал с детства в крестьянской среде, а затем изучал и по печатным источникам. «Слышал я потом эти рассказы,— вспоминал под конец жизни писатель,— даже в острогах у разбойников, и разбойники слушали и воздыхали». Легенды эти остались у него «на сердце». Достоевскому были близки не столько сказания из Пролога, которыми увлекались Толстой, Лесков и Гаршин, сколько апокрифы, т. е. сказочно-мифологические предания, богатые образами, про-

исшествиями, фантастикой и отвечавшие вкусам старинного народного читателя к приключенческой и назидательной повести. Иван Карамазов восхищается монастырской поэмкой «Хождение богородицы по мукам» — замечательным памятником древнерусской литературы, который сравнивался исследователями с «Адом» Данте [35].

Сюжет апокрифа не сложен. Героиня его посещает преисподнюю, видит муки грешников, ужасается их страданиям и просит помилования всем без различия. Разговор ее с богом, по замечанию Достоевского, «колоссально интересен»: «Она умоляет, она не отходит, и когда бог указывает ей на прогвожденные руки и ноги ее сына и спрашивает: как я прощу его мучителей,— то она велит всем святым, всем мученикам, всем ангелам и архангелам пасть вместе с нею и молить о помиловании всех без разбора» (IX, 245). Проблематику этого диспута Достоевский и пересматривает в беседе братьев: допустимо ли безграничное и абсолютное помилование всех без изъятия? Устами своих героев он отвергает мысль средневекового составителя легенды о беспредельном подвиге всепрощения, согласно которому Мария прощает даже палачей Христа.

«Не хочу я, чтоб мать обнималась с мучителем, растерзавшим ее сына псами! Не смеет она прощать ему!»— заявляет Иван Карамазов (IX, 243). И на его вопрос инок Алеша требует расстрела для истязателя. «Хождение богородицы», как видим, ставило перед автором «Бунта» огромные нравственные вопросы, которые он и решал в своем последнем романе.

Он оценил и высокую художественность легенды «с картинами и со смелостью не ниже Дантовских» (по отзыву Ивана) (IX, 244). В сказании широко и с яркой поэтической фантазией развернуты картины мук в «геенне огненной». Особенно отметил Достоевский пытку в горящем озере с вечно пылающими грешниками. «Которые из них погружаются в это озеро, так что уж и выплыть более не могут, то «тех уж забывает бог» — выражение чрезвычайной глубины и силы» (IX, 244—245).

Наряду с тематикой и диалогическая форма легенды соответствовала излюбленной манере Достоевского: «Хождение» дает в основном как бы моральную дискуссию о преступлении и муках воздаяния, об искуплении греха страданием, о сочетании кары с милосердием.

Увлекала Достоевского и литература житий, как жанр биографии прекрасного человека, близкий к эллинистическим романам путешествий и приключений. В средние века такие «деяния» или «акты мучеников» приобрели, по свидетельству исследователей, большую духовную красоту и психологическую утонченность. Одной из любимых героинь Достоевского в цикле самых древнейших сказаний (как говорит он в «Подростке») была Мария Египетская, возрожденная грешница. Ее житие представлялось Достоевскому чудесной нравственной поэмой, древнерусским моралите необычайного драматизма и живописности: «Это почти нельзя было вынести без слез, и не от умиления, а от какого-то странного восторга: чувствовалось что-то необычайное и горячее, как та раскаленная песчаная степь со львами, в которой скиталась святая» (VIII, 323). Достоевский обогащает примитивные контуры древнего жития своей необычайной фантазией, и образ блудницы, выстрадавшей высшую душевную красоту, приобретает в его пересказе поразительную жизненность и высшее моральное озарение. Такие странствия по обжигающим пустыням и нравственные скитальчества легендарных подвижников как бы восполняли у Достоевского драму правдоискателей, а народно-поэтические «хождения души по мытарствам» становились под его пером биографией

---

[35] Н. Бокадоров. Хождение богородицы по мукам. Киев, 1904.

современного мыслителя, пораженного фактами мирового зла и человеческого страдания.

Достоевский тонко переключает такие житийные мотивы в современный роман и разрабатывает древнее сказание на фоне своей эпохи. Он как бы актуализирует религиозную легенду или дает новейший вариант евангельской притчи, переложенной на текущие нравы и лица. Грушенька решает прельстить своей порочной красотой инока Алешу, которого и приводит к ней Ракитин. Но перед чистотой его облика и духовным обаянием его речи она созналась в своем греховном умысле, устыдилась и покаялась. Таков новый вариант грешницы и святого, намеченный в «Братьях Карамазовых».

В 1868 г. Достоевский задумывает огромный роман под заглавием «Атеизм» или «Житие великого грешника». Строился замысел не на исторических событиях, а на внутренних исканиях героя, на его душевных скитаниях по различным философским учениям и религиозным исповеданиям. Это то же «хождение по мукам» — вид повествования, определивший уже судьбы Раскольникова и князя Мышкина, а позднее оформивший участь Дмитрия Карамазова. Не только во время следствия над ним происходят «хождения души по мытарствам» (как называются три главы девятой книги романа), но такова и вся его катастрофическая биография. Страсть, ревность, гнев, самопожертвование, возмущение и стойкость в несчастии — такова вся его мученическая история, полная восторгов и падений. Это житийный сюжет в обстановке российской провинции XIX века, пореформенного следствия и суда присяжных. В основе это близко к агиографии с ее духовными падениями и взлетами, которую так ценил автор «Братьев Карамазовых» и один из образцов которой он так глубоко истолковал в своем последнем романе.

4

Достоевский был неутомим в разработке сложных и тонких приемов построения своих фабул. Наряду с его излюбленными главными компонентами, восходящими к музыке, трагикомедии или фольклору, следует отметить и ряд сопутствующих ходов, представляющих, в свою очередь, характерные особенности его структурной системы. Приведем главные из них.

Сложный, но сильный и действенный прием организации психологической борьбы выработал Достоевский в своих больших романах, раскрывая постепенно трагическую ситуацию в трех встречах или трех беседах героев. Получается некоторая триада, последовательная разработка темы в маленькой трилогии с нарастанием обличения и ужаса. Это как бы *тематический триптих*, единый и цельный в трех основных моментах развития драмы.

Пораженный самопожертвованием Сони, Раскольников решает сознаться в своем преступлении только ей. Но в первой встрече он лишь проверяет свое решение и подготовляет почву; во второй беседе он открывает отверженной девушке свою тайну и сознается в убийстве ростовщицы; в третьей он принимает ее моральное воздействие и уходит на всенародное покаяние.

Так же развертываются его взаимоотношения с Порфирием Петровичем. В первой беседе только возникает следственная борьба, приобретающая на этом этапе высокий философский смысл: Раскольников излагает свою теорию об основных законах истории; во второй беседе углубляется расследование и подготовляется разоблачение; в третьем разговоре раз-

дается открытое и неотразимое обвинение: «Как кто убил? да *вы* убили, Родион Романыч! Вы и убили-с...» (V, 371).

Аналогично организованы в «Идиоте» три встречи Мышкина с Рогожиным: в первой беседе князь стремится предотвратить назревающую катастрофу и спасти Настасью Филипповну; во второй вступает в борьбу с необузданной ревностью своего безудержного «побратима»; третья беседа происходит уже у тела Настасьи Филипповны, убитой Рогожиным.

В «Братьях Карамазовых» три объяснения не разъединены такими глубокими паузами, а следуют одно за другим, раскрывая к концу романа драму совести героя-мыслителя. Это одно из высших достижений диалогического искусства Достоевского.

Для Ивана три беседы со Смердяковым имеют целью установить, что убил отца Дмитрий; это сняло бы с него, Ивана, всю ответственность за убийство (поскольку он вел с лакеем отца иносказательные беседы на эту тему, не скрывая своего отвращения к Федору Павловичу). В первой беседе Смердяков только намекает на вину Ивана, который был своевременно предупрежден о готовящемся убийстве старика Дмитрием. В следующей беседе Смердяков переходит к открытому обвинению Ивана в тайной договоренности с ним, камердинером его «родителя», обреченного на погибель скрытым распоряжением его второго сына. В третьем свидании накануне суда, Смердяков делает страшные открытия: Дмитрий невинен, убил старого Карамазова он, его лакей, но только «с вами вместе убил-с»: ведь Иван научил его, что «все позволено» и не скрывал своей ненависти к отцу. Вот почему «главный убивец во всем здесь единый вы-с, а я только самый не главный, хоть это и я убил» (X, 292). Такое раскрытие сложной внутренней коллизии в трех схватках героев вносит в роман напряженную борьбу, закономерно и неотразимо организованную под конец эпопеи в сжатую трехактную драму.

Достоевский любил называть в своих произведениях те художественные создания, которые своим жанром или общей идеей могли служить ему для написания данной вещи: «Шинель» и «Станционный смотритель» в «Бедных людях», «Дама с камелиями» в «Идиоте», сатирический памфлет Свифта «Гулливер» на первой странице «Бесов», намеки на чудесный лирический роман «Манон Леско» в «Игроке», повести Гофмана в «Униженных и оскорбленных», «Мемуары» Казановы в истории женолюбивого князя К. в «Дядюшкином сне», «Провинциалка» Тургенева в «Вечном муже». Не случайно названы в «Подростке» Герман из «Пиковой дамы», монолог «скупого рыцаря», «Исповедь» Руссо. В том же порядке в начале «Братьев Карамазовых» фигурируют «Разбойники» Шиллера, и Федор Павлович представляет Зосиме своих сыновей в качестве Карла Моора (Иван) и Франца Моора (Дмитрий), а себя в качестве их «владетельного» отца. Упоминание это, как всегда у Достоевского, указывает на какой-то общий, отдаленный и все же существенный источник. «Разбойники», которыми уже в отрочестве увлекался Достоевский, разрабатывают две темы — соперничества братьев и отцеубийства.

Такие параллели как бы служили ключом и комментарием к сложным внутренним событиям фабулы. Они углубляли и характеристику героев. Достоевский любил отмечать мимоходом настольные книги своих персонажей, разъясняющие их склонности и воззрения. Не случайно, конечно, Трусоцкий интересуется статьей Аполлона Григорьева о хищных и смирных типах, Алеша Валковский восхищается «Детством и отрочеством» Толстого, Фома Опискин развлекается Поль де Коком, Липутин зачитывается Консидераном, Ставрогин интересуется Бальзаком, Настасья Филипповна накануне смерти читает «Мадам Бовари», Степан Верховенский

перечитывает Гюго и Чернышевского, Рогожин «Историю Соловьева», а у старика Смита на столе находят географию и новый завет. Даже в изображении Сонечки Мармеладовой не опущены эти библиографические штрихи. Мы узнаем, что она прошла древнюю историю до Кира, прочла несколько книг «содержания романического» и, наконец, с большим интересом ознакомилась с физиологией Люиса.

В композиции романов Достоевского заметно сказалась и его начитанность в «антинигилистическом» романе, насаждавшемся «Русским вестником». В «Бесах» и в «Карамазовых» местами ощущается репертуар «масок» охранительной беллетристики (нигилисты и нигилистки из учащейся молодежи, гимназист-радикал, беспринципный журналист с «левой» фразой, глупый губернатор, добродетельные монахи и проч.).

Характер композиционного шаблона принимают здесь изображения публичных вечеров, спектаклей и лекций, прерываемых крупными скандалами, картины пожаров, поджогов и бунтов.

Такие темы перегружают композицию «Бесов» необычайными происшествиями. Развитие действия приводит к развязке с потрясающим количеством преступлений и смертей: пожар половины города, трое зарезанных в подожженном и несгоревшем доме, подпольное убийство Шатова, загадочное убийство Федьки Каторжного, открытое убийство Лизы Тушиной рассвирепевшей толпой, самоубийство Кириллова, самоубийство Ставрогина, наконец естественная смерть родоначальника всех нигилистов — Степана Трофимовича,— таким небывалым катастрофическим исходом завершает Достоевский свою зловещую эпопею о потрясателях российского государства. Построение заключительной части «Бесов» местами приближается к типу реакционных романов с их мелодраматическими и театральными приемами.

Достоевский ввел в роман новую и плодотворную форму — внутреннего диалога. Одна из центральных тем Достоевского — раздвоение сознания, расщепление личности главного персонажа. Это обратило романиста к сложной и скрытой диалектике героя, к его безмолвной и острой дискуссии, состоящей в смене вопросов и ответов «в уме», т. е. к самоопросу и показаниям в одном лице. Одинокие или «подпольные» герои Достоевского широко развертывают такую форму двухстороннего рассуждения с иронией и насмешками над собственными мыслями, поставленными под контроль саркастической самокритики. Стилевая система «Двойника» уже четко устанавливает эту изощренную манеру самоанализа, столь характерного для Раскольникова и достигающего изумительной заостренности и обличительной страстности в последних страницах романиста — особенно в разговоре Ивана Карамзова с чертом.

К композиционным приемам необходимо отнести и одно из средств стилистики Достоевского, уже отмеченное критикой. Это — словесные турниры его героев. Аглая, придя на свидание с Настасьей Филипповной, обмолвилась, что она пришла «сражаться». В словесном материале, составляющем содержание этих турниров, особое значение приобретают центральные фразы, заостренные в смысловом и интонационном отношении и как бы «поражающие» противника в последний момент боя. Как шпагою, поражает Раскольникова Порфирий словами: «да вы убили, Родион Романыч!». Этими словами Прокофий выбивает из рук Раскольникова средства самозащиты и возможность борьбы. Дуня побеждает Свидригайлова не револьвером, а одним только словом «никогда» [36]. Такие

[36] См. Л. Лобов. Из наблюдений над словесными приемами Достоевского. Пермь, 1927.

поединки героев на особом роде оружия — на мыслях и слове — отмечают обычно кульминацию их внутренних драм.

Один из любимых структурных приемов Достоевского — ввод в роман записок героя. Здесь романист достигает огромного жанрового разнообразия: дневник, воспоминания, письма, трактат, житие, поучения, рассуждения, отзыв, исповедь, статья, поэма даются в полном виде или в извлечениях, гораздо реже в пересказе. Прерывая действие, эти документы обычно чрезвычайно углубляют характеристику персонажа, проливают обильный свет на его мировоззрение или главную идею. Тут вводится в роман как бы *чужая рукопись*,— так называет в 1879 г. этот прием сам Достоевский. Но он применял его уже в «Бедных людях», а позже вводил почти во все свои большие романы. Статья Раскольникова, напечатанная в газете «Периодическая речь», а затем изложенная им в беседе с Порфирием Петровичем, «необходимое объяснение» Ипполита, письма Настасьи Филипповны, «Исповедь» Ставрогина, трактат Шигалева, новелла Кармазинова, народный рассказ Макара Ивановича, письмо-рецензия в эпилоге «Подростка», статья Ивана Карамазова о церковных судах, его устная поэма о Великом инквизиторе, беседы и поучения Зосимы и биография его, написанная Алексеем Карамазовым,— таковы эти вставные произведения героев, которые задерживают иногда надолго течение фабулы романа, но зато открывают новые далекие перспективы его психологическим и проблемным построениям.

Достоевский пользовался ими смело и широко, нередко именно в них завязывая главные идейные узлы всей своей композиции. Это замыслы, идеи, фантазии и легенды действующих лиц, ярко освещающие их сложные характеры, столь склонные к мышлению, к поэзии, к творчеству. Это одновременно как бы философские аргументы или лирические отступления самого автора, в которых наиболее полно раскрываются его концепции и теории, щедро восполняя те оживленные диалоги и безмолвствующие внутренние монологи, из которых почти сплошь сплетена остальная ткань романа.

Отсюда излюбленный заглавный термин Достоевского, обозначающий сразу «чужую рукопись» как непосредственный жанр повествования или самораскрытия: «Из записок неизвестного» (подзаголовки рассказов «Честный вор», «Елка и свадьба», повести «Село Степанчиково»), «Записки лакея о своем барине» (замысел 1845 г.), «Записки из Мертвого дома», «Записки из подполья», «Записки каторжника» (замысел 1859 г.), «Из записок молодого человека» (подзаголовок «Игрока»), «Из неизвестных мемуаров» (подзаголовок «Маленького героя»), из воспоминаний, из летописей, из жития и т. д. «Преступление и наказание» было задумано в форме исповеди или показания преступника.

Интересен еще один прием построения рассказа, обычный у Достоевского. Лирическому стилю своего повествования, жанру внутреннего монолога и личной драмы он считал нужным противопоставить подчас протокольное и точное разъяснение «от автора»,— как бы конкретный комментарий или фактическую справку, намеренно лишенную всякой артистичности. Художнику сопутствовал эксперт, который контрастно оттенял его видения и прозрения. Эту особенность архитектоники своих романов четко формулировал сам Достоевский. «Сделаю прямое и простое разъяснение, жертвуя так называемою художественностью, и сделаю так, как бы и не я писал, без участия моего сердца, а вроде как бы entrefilet в газетах» (VIII, 337) — сообщает читателю подросток.

Этот французский термин означает беглую заметку, попутное сообщение, сжатую информацию, иногда и редакционное примечание к большой

статье. Журналист и пристальный читатель ежедневной русской и иностранной прессы, Достоевский превосходно разбирался во всех жанрах современной периодики. Он широко пользовался материалами текущей хроники для своего творчества и вводил в него, как видим, и некоторые виды этой своеобразной литературы. В его композиционной системе это был принцип объективного извещения читателей, репортажа или авторской ремарки, т. е. вставного, короткого фактографического разъяснения к запутанному узлу житейских взаимоотношений. Иногда Достоевский называет такой прием нотабене, иногда резюме; пользуется он для этого и другими терминами французской печати, например: «avis au lecteur» (т. е. «к сведению читателя»), или «prospectus» (т. е. «объявление или краткое сообщение») и др. Все это конкретизирует и приближает к действительности необычные, редкие, исключительные случаи, разъясняет неожиданные переломы сознания, снабжает эпизод научной справкой, доказывает, что кажущаяся «фантастика» вполне реальна (ссылки на декабриста Лунина, на характер Лермонтова, на Джона Лоу, на древнеримского патриция времен упадка и проч.). Эта чересполосица драмы и «справочного аппарата» чрезвычайно характерна для Достоевского: он словно не перестает напоминать читателю, что в основе его необычайного рассказа — простая и повседневная правда жизни и т. д.

Мы располагаем еще одним ценным свидетельством Достоевского о структурных принципах его романистики. Это его сообщение 1868 года об «Идиоте»: «...для развязки романа почти и писался и задуман был весь роман» [37]. Этот композиционный закон,— устремляющий все повествование к предустановленному финалу,— рекомендовался некоторыми мастерами новеллы и баллады. Оказывается, одна из сильнейших сцен Достоевского — князь Мышкин и Рогожин у тела Настасьи Филипповны — явилась «зерном» всего романа. Гибель героини, взаимное сострадание двух соперников, двух названных братьев, над трупом любимой ими женщины, возвещающее им обоим безнадежный исход на каторгу или в сумасшедший дом — вот из какой трагической развязки возник роман о прекрасном человеке, обреченном его бездушной эпохой на гибель. От бурных сцен, исканий и метаний Достоевский шел через серию потрясений и бунтов к «окончательной катастрофе» (по его же термину). Кульминация драмы сливалась с ее эпилогом.

По-иному строился роман о нечаевцах. Проблема его оформления чрезвычайно занимала Достоевского. Ни в записях «Преступления и наказания», ни в черновиках «Идиота» мы не находим такого обилия указаний и раздумий автора о принципах композиции, о манере рассказа, о приемах разработки отдельных моментов и о методе развития героев, как в записных тетрадях к «Бесам».

Забота о выразительной краткости стоит здесь на первом месте. Черновые программы испещрены пометами: «Короче.— Быстрым рассказом.— Юмористично, кратко и с меткими выражениями». «Рассказ в роде пушкинского (кратко и без объяснений психологических, откровенный и простодушный)». «Не делать, как другие романисты, т. е. с самого начала затрубить о нем, что вот это человек необычайный. Напротив, скрывать его и открывать лишь постепенно сильными художественными чертами» [38].

Необходимо признать, что большинство поставленных заданий романисту удалось осуществить, применив в отношении ряда центральных

---

[37] Письма, II, стр. 138.

[38] Записные тетради Ф. М. Достоевского, стр. 288, 305, 369.

фигур прием постепенного раскрытия характера при несколько интригующем начальном показе, добившись при этом нужной сжатости и быстроты изложения. Композиция свелась к тому, чтоб короткий период самого романа (шесть — восемь недель) отодвинуть в прошлое, показав два — три десятилетия предшествующего образования характеров, и сплести в крепкий узел сталкивающихся влечений и ненавистей несколько главных образов, объединенных — по терминологии Достоевского — «убийством à la Нечаев».

Основной принцип оформления, установленный, видимо, Достоевским уже в начале 1870 г., сводился к типу хроники, т. е. рассказа в первом лице о недавних событиях, «происшедших в нашем городе». Достоевский имел в виду строить весь рассказ на впечатлениях, воспоминаниях и сведениях летописца, близкого приятеля Степана Трофимовича Верховенского. В процессе развития сюжета он допустил отклонения от этого принципа и местами заметно нарушил принятую им систему рассказа в первом лице, вступая и от своего собственного имени в изложение событий, исключавших присутствие «хроникера» (Лиза и Ставрогин в Скворешниках, глава у Тихона, ночь у Кириллова, убийство Шатова и др.). Миссия изложения «недавних событий» как бы разделяется между условным рассказчиком — молодым Г — вым и самим автором. В этом отношении «Записки из подполья», «Игрок», «Подросток» и «Кроткая» выдержаны композиционно с большей строгостью. Но стремительность рассказа, живость и юмор характеристик, динамичность фабулы, при остроте ситуаций и напряженности конфликтов, заслоняют от глаз читателя эту структурную условность повествования.

В последнем романе Достоевского все эти сложные и многосторонние законы получают новое и смелое сочетание. Автор продолжает искать своеобразной композиции, свободной от обычных повествовательных штампов. Он пишет ироническое, интригующее предисловие, которое сам признает лишним и где ставит ряд вопросов, остающихся без разрешения. Но он настаивает на том, что его главный герой Алеша — человек странный, даже чудак. Сам роман изобилует отступлениями, вставными новеллами, чужими рукописями, побочными происшествиями, обильными выдержками, непонятными разговорами. Несколько глав подряд носят одинаковые или незначительно измененные заглавия («Исповедь горячего сердца»—1) в стихах, 2) в анекдотах, 3) верх пятами. «Надрыв» — 1) в гостиной, 2) в избе, 3) на чистом воздухе. «Мытарство» — 1) первое, 2) второе, 3) третье). Порядок некоторых глав и даже частей допускает перестановку. Во всем этом Достоевский следует мастеру «странной» композиции Лоренсу Стерну, которым увлекался в молодости; чем-то оставался ему близок до конца создатель «шендизма», т. е. простодушной оригинальности, как и весь его мир бесполезных чудаков, охваченных фантастическими замыслами. Для таких героев автор Тристрама Шенди и выработал свою причудливую композицию, насыщенную цитатами, намеренно алогическую или иррациональную, внешне напоминающую обычный тип романа, но внутренне взрывающую его на каждом шагу. Такая закономерность «хаотического» и лежит в основе построения всей истории Карамазовых, достигающей в своем развитии изумительной широты и беспримерного своеобразия тона. Это новый тип романа, оснащенный большими проблемами — этическими, историческими, религиозными, политическими, правовыми, психологическими.

Достоевского привлекает особый жанр философского романа XVIII века, решающего на острой фабуле важные вопросы духовной культуры. Это произведения Вольтера, Дидро, Руссо, того же Стерна, отчасти Гофмана,

считавшего, что «дух сказки заключается в главной мысли, созданной каким-нибудь философским явлением жизни». Всю зиму 1869 года Достоевский перечитывает за границей Вольтера и Дидро, в 1877 г. записывает свое намерение «написать русского Кандида». Некоторые отражения этого замысла ощущаются в знаменитой беседе Ивана и Алеши, которая и начинается с известного афоризма «старого грешника восемнадцатого века» о боге. Именно Вольтер в своем «Кандиде» поставил вопрос о смысле мирового зла, стремясь обосновать его на явлении стихийных или общественных катастроф XVIII века — землетрясениях, разбойничьих войнах, бессмысленных жестокостях королевского правительства — на факте гибели всех неисчислимых мучеников истории. Такова же тема «Поэмы о Лиссабонской катастрофе» и повести «История Дженни, или атеист и мудрец». В последней имеется глава «Диалог об атеизме», отрицающая существование бога фактом наличия массовых страданий ни в чем неповинных существ: «Скажете ли вы при виде этой груды жертв: то божие возмездие, их смерть — воздаяние за их преступления?..».

По типу такого «диалога» Достоевский и строит центральные главы своего последнего романа. Композиция «Братьев Карамазовых» чрезвычайно сложна, но глубоко продумана и тщательно организована автором. Обилие тем и материалов делит семейную хронику на «книги», имеющие подчас самостоятельное значение, и вводит в него обширные вставные фрагменты. Дидактические задания романиста слишком осложняют подчас публицистикой и мистикой страстный роман Дмитрия, интеллектуальную трагедию Ивана, ранние искания Алеши. Теория и драма не всюду достигают органического слияния и следуют подчас чересполосицей.

Но побеждает не идеолог победоносцевской России и не проповедник теократии, а великий мастер философского романа. Если расценивать «Братьев Карамазовых» с позиций, какие занимал сам художник, согласно установленным им композиционным законам,— последняя книга Достоевского предстанет перед нами подлинным завершением его художественного пути, целостным синтезом его творческого опыта, расширением романа-поэмы до романа-эпопеи. Задание осталось незавершенным, прерванное смертью автора, но во многом оно уже достигло намеченных целей. Необычайным подъемом мысли и воли Достоевский создал на склоне дней монументальный роман типа хоровой трагедии, который и стал синтетическим и многоголосым эпилогом всего его бурного творчества.

Таковы основные композиционные законы Достоевского. Конструктивные принципы «другой повести», музыкального «перехода» или «контрапункта»; прием «конклава», т. е. сюжетных взрывов и новых фабулярных граней; развязка «Ревизора» или публичное посрамление тщеславца при внезапном крахе его общественной репутации; «проклятый рог изобилия», высыпающий в один момент груду бедствий на голову героя; мартиролог главного лица по образцам духовного фольклора с его «хождением по мукам» и житийными «страстями»; «скверный анекдот», перерастающий в высокую трагедию; исповедь-обличение, внутренний диалог, библиографические ключи, словесные турниры, чужая рукопись, литературная параллель, авторский комментарий, трагическое интермеццо, сновидение-новелла, диспут-трилогия, окончательная катастрофа — такие ведущие стимулы и заостряющие приемы наиболее ощутимы в многосложной структурной системе знаменитых романов, вполне соответствуя направленности их замыслов и характеру их стиля.

III. ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД

1

По своему основному направлению Достоевский — один из сильнейших реалистов мировой литературы. Он оставил в своем творчестве ряд образцов потрясающей художественной правды, которым не суждено умереть. Сам он всегда отстаивал свои права на звание писателя-реалиста и вырабатывал творческий метод, предназначенный для наиболее полного и достоверного отражения современного человека.

Сложность и противоречивость мировоззрения Достоевского отразились и на его стиле. И сам он в высказываниях о своей поэтике, и его крупнейшие ценители и судьи не переставали отмечать в его созданиях другие черты, нередко обусловленные тем романтическим воспитанием, которое он получил в молодости.

Это отмечалось критикой уже в первый период его деятельности. Достаточно известна борьба Белинского за сохранение Достоевского на позициях натуральной школы. В 1849 г. П. В. Анненков называл автора «Двойника» основателем нового направления, создавшего «фантастически-сентиментальный род повествований», в которых писатели отдаются «без оглядки собственной фантазии, отделенной от всякой действительности». Нельзя, по мнению критика, заниматься «психологической историей помешательства не как катастрофой, разрешающей борьбу», а для сумасшествия, как самодовлеющей цели [39].

Через двадцать лет поэт Майков писал о романе «Идиот» его автору: «Ужасно много силы, гениальные молнии... но во всем действии *более возможности и правдоподобия, нежели истины*». На героях романа «хоть и сильный, но фантастический, какой-то исключительный блеск... В романе освещение как в «Последнем дне Помпеи» — и хорошо и любопытно... и чуждо» [40].

И уже к концу деятельности романиста Н. К. Михайловский писал: «...Отчего г. Достоевский не напишет романа из европейской жизни XIV—XV столетия... Все эти бичующиеся, демономаны, ликантропы, все эти макабрские танцы, пиры во время чумы и проч., весь этот поразительный переплет эгоизма с чувством греха и жаждой искупления — какая это была бы благодарная тема для г. Достоевского» [41].

Но единодушие критиков не убеждало романиста. Сам он никогда не принимал этих возражений и обвинений. Причисляя себя к великой школе русского реалистического романа, он при этом подчеркивал своеобразие и особые задания своей системы, отличающей его от художников непосредственного и прямого жизневосприятия, не стремящихся к углублению и обобщению своих наблюдений. Творческий метод Достоевского стремился возможно полнее воссоздать действительное и подлинное, но только протекающее в глубинах человеческого сознания или даже в области подсознательного. Это реализм сложных случаев совести, парадоксальных замыслов, необычайных характеров, иногда преступных или одержимых маниакальной страстью, но часто творческих и вдохновенных. Это он и имел в виду, когда писал: «...то, что большинство называет

---

[39] [П. В. Анненков]. Заметки о русской литературе прошлого года.— «Современник», I, 1849. Критика и библиография, стр. 2.

[40] Письма, II, стр. 419.

[41] Н. М[ихайловский]. Литературные и журнальные заметки.— «Отечественные записки», 1873, № 2, стр. 315—316.

почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного»[42]. В этой формулировке несомненно сказались отзвуки идеалистической эстетики Достоевского.

Можно заключить, что он пытался осуществить свободу художника в области психологических догадок и творческих прозрений в мир мыслей и чувств своих героев. В этом плане он и противопоставлял свой метод внешнему бытовизму Писемского и считал, что подлинный современный человек во всей сложности его духовных исканий показан не в «Тысяче душ», а в «Идиоте». Это не делец Калинович, а юродивый Мышкин.

Вот почему и обычная форма реалистического романа не удовлетворяла Достоевского — он стремился расширить ее, вырваться из ее рамок на более широкие просторы умственного опыта и духовных исканий. Отсюда его тяга от эмпирических описаний к высотам эпических песнопений, от «физиологии» к вдохновению — хотя такие влечения нередко приводили Достоевского к отрыву от действительности, к субъективно идеалистической произвольности его творческого метода, характерной и для его героев-«мыслителей» с обычным крушением их творческих замыслов.

Но драма шла дальше, захватывая самого художника. Иногда такой глубокий конфликт не только личности с обществом, но также замысла и формы, стиля и жанра, поэмы и романа, фантастики и реальности отражался на цельности всего создания. Достоевский нежно любил своего «Идиота», но признавал поставленную в нем задачу невыполненной: «...романом я не доволен; он не выразил и 10-й доли того, что я хотел выразить, хотя все-таки я от него не отрицаюсь и люблю мою неудавшуюся мысль до сих пор»[43],— писал он 25 января 1869 г. С. А. Ивановой. Глубина замысла «прекрасного человека», современного Христа, нового «рыцаря бедного», осталась в романе недостигнутой. Буржуазный Петербург 60-х годов с его финансистами, акционерами, ростовщиками, генералами и камелиями, воссозданный в основном традициями «натуральной школы», не открывал достаточно далеких и глубоких перспектив для воплощения носителя высшего нравственного идеала. Противоречия в судьбе и характере князя Мышкина (бездомный странник и нищий, ставший миллионером и завидным женихом) нарушают основную сущность «прекраснейшего» из людей. Гениальному мастеру романа не удается до конца преодолеть великие трудности поставленной задачи и достигнуть в своем центральном образе высоты и цельности бессмертной «поэмы» Сервантеса, столь увлекавшей его своей мудростью и человечностью. Но «высший смысл» своего реализма, оставшийся невоплощенным в князе Мышкине, Достоевский со всей силой раскрывает в метаниях и борьбе своей «грешницы», много возлюбившей и заплатившей жизнью за бурю своих чувств, устремленных к неомрачаемой духовной красоте. Но подлинных героев эпохи, «новых людей», борцов и вождей молодого поколения, автор «Идиота» так и не смог воссоздать в своем романе.

Творческий метод Достоевского определялся движением от фактов быта к событиям душевной жизни, от повседневной действительности к внутренней драме, от газетной хроники в мир искусства, от физиологического очерка к психологическому портрету. Рано осознанный в своих основных чертах, этот трудный путь был уверенно намечен молодым автором уже в его первой повести.

---

[42] Письма, II, стр. 169.
[43] Там же, стр. 160.

2

«И замерещилась мне тогда другая история,— вспоминал через двадцать лет Достоевский момент зарождения своего творчества,— в каких-то темных углах, какое-то титулярное сердце, честное и чистое... а вместе с ним какая-то девочка, оскорбленная и грустная, и глубоко разорвала мне сердце вся их история» (XIII, 158—159).

Это уже в одной фразе почти вся тематика и весь стиль Достоевского до катастрофы. Мелкий канцелярист — это ведущий персонаж натуральной школы, восходящей к петербургским повестям Гоголя. Но сердце честное и чистое в этой титулярной груди, но надрывная грусть оскорбленной девочки — это уже внутренний мир человека, как определит романтизм Белинский, выделяя в этом движении прежде всего «сокровенную жизнь» человеческой личности.

Время требовало будничного, прозаического, примелькавшегося типа. «Самый любимый герой наш теперь — не поэт, не импровизатор, не художник, но чиновник или, пожалуй, откупщик, ростовщик, вообще приобретатель»,— писал как раз в 1845 г. критик «Финского вестника».

Начинающий Достоевский посчитался с такими требованиями времени и поставил в центр своих ранних произведений этих современных деятелей — чиновников, откупщиков, накопителей, крепостников, даже петербургских сводниц. Но он все же не смог расстаться со своими любимейшими образами — с поэтом, импровизатором и художником, с «всевозможными Наполеонами» (по термину Белинского). Отсюда его мечтатели, поклонники Пушкина — излюбленные герои предшествующего поколения. Они нужны Достоевскому для раскрытия и выражения его заветнейших творческих устремлений, неудержимо рвущихся сквозь принятую им систему натуральной школы. Они уверенно выступают на первый план и заслоняют своими гордыми и чистыми обликами всю эту чиновничью мелюзгу и нравственные отбросы столичного центра. Волна романтизма бьет ключом из физиологических очерков молодого Достоевского.

Так строится и его первый роман. Со всей точностью воссоздается в нем бытовая и социальная обстановка, в которой разыгрывается безысходная душевная драма героев. В духе натуральной школы изображается николаевский Петербург — черные, закоптелые, капитальные дома, пучки газа в тумане, скользкая набережная Фонтанки с грязными бабами, продающими гнилые яблоки и мокрые пряники, Гороховая улица с богатыми лавками и пышными каретами (этюд в манере «Невского проспекта»). Выделяются особые внеэстетические натюрморты мелкомещанского быта: грязная лестница, заставленная рухлядью и лоханками, развешанное белье, от которого идет по всему помещению такой гнилой и остроуслащенный запах, что «чижики так и мрут».

Но имеется здесь и то, о чем не думали Даль и Григорович,— трагедия глубокого чувства, израненного и растоптанного жизнью. Основная задача Достоевского — показать, как осуждены переживать любовь бедные люди. Страшен не ветхий вицмундир и не задыхающиеся чижики, страшна та удушливая общественная атмосфера, в которой обрекается на гибель высшее проявление свободной человеческой личности. Лейтмотив повести — духовная связь благородных и скромных людей в жестоких условиях современного строя. Взаимное влечение Макара Девушкина и Вареньки Доброселовой подвергается испытаниям безжалостного миропорядка: мечтательницу-девушку, уже запроданную богатому сладострастнику, отдают теперь навсегда в его полную собственность. На основе социальных противоречий вырастает острая психологическая драма, уже предвещающая будущего Достоевского.

Это и было то «новое слово» начинающего писателя, которое так поразило современников: сила и право чувства, попираемого действительностью, но сохраняющего и под гнетом деспотического режима свое значение высшей жизненной ценности. Об этом Гоголь еще ничего не сказал. Это было наследие преромантизма в новых формах реалистической повести. Это был сентиментальный роман (как назовет вскоре сам Достоевский свои «Белые ночи»), но только развернувшийся на основе страшного петербургского пауперизма 40-х годов. Это и даст основание некоторым критикам именовать направление молодого автора «сентиментальным натурализмом».

Отсюда и господствующий в переписке героев чувствительный стиль с обилием задушевных нот и ласкательных эпитетов, с лирическими пассажами и элегическими пейзажами, переходящими подчас в резко выраженный романтический колорит. Таков ландшафт поздней осени, описанный героиней, когда «деревья мелькают из тумана, как великаны, как безобразные, страшные привидения» (I, 80). Тут и дикий пронзительный крик проносящихся ночных птиц, и жалобное завывание ветра, и кто-то страшный, выглядывающий из-за дупла и нашептывающий ужасы и угрозы. А дома звучат жуткие сказки древней старухи про колдунов и мертвецов и томят до рассвета страшные сны. Так сквозь литературные приемы натуральной школы прорывается столь близкая юному Достоевскому балладная тональность его любимого Жуковского. И среди новейшей «статистики» большого города возникает особая поэзия ужасов и кошмаров, восходящая к готическому или черному роману.

Вот почему в этой повести о столичной бедноте ставятся проблемы, совершенно чуждые очеркистам 40-х годов. Это высокая моральная патетика замысла, тема высшего благородства, предельного чистосердечия, бескорыстной любви, совершенного внутреннего облика. Макар Девушкин — это первый «прекрасный человек» Достоевского, его ранний «рыцарь бедный». Как и будущий князь Мышкин, он не смешон, а трагичен. Это чистая и самоотверженная душа, пламенеющая любовью и состраданием, но обреченная на гибель в окружающем ее бессердечном мире насилия и всеобщей купли-продажи.

Таков был новый тон, зазвучавший в русской литературе. Герой называет две повести — Пушкина и Гоголя, по-новому раскрывшие ему смысл его существования. Но «Шинель» смущает его отсутствием живого объекта драмы и глубокой боли в душе забитого маленького человека. Зато «Станционный смотритель» — это «мое собственное сердце» (I, 53). Простодушный читатель высказывает безошибочное суждение об этом изображении горестной участи «коллежского регистратора», потерявшего дочь. Такая боль и разъясняет ему сокровенную драму его собственной души. Внутренняя жизнь героя разработана в «Бедных людях» методом натуральной школы. Но задание Достоевского не быт, а сердце человеческое, изнывающее от глубокого чувства к такому же подавленному и несчастному существу.

Архаичной была и другая ведущая тема повести — судьба обольщенной девушки, эта обычная фабула преромантической литературы XVIII века («Новая Элоиза», «Кларисса Гарлоу», «Бедная Лиза»). Только старинный сюжет модернизировался и раскрывался в типичной обстановке Петербурга 40-х годов. Пройдут годы, и на таком же фоне капиталистического города вырастет в «Идиоте» огромный и печальный образ чистой женской души, загубленной в страшном мире разнузданных инстинктов и денежного всемогущества.

Здесь звучала, наконец, еще одна характерная для Достоевского тема,

углубляющая для него физиологический очерк до подлинного большого искусства. Это была тема творца, мыслителя, поэта, которая стала для него основной. Таков первый еще эскизный, но уже отчетливый образ молодого писателя Петра Покровского, живущего в нищете среди своих книг и рукописей и преклоняющегося перед Пушкиным. В нем уже дан очерк духовного героя, который через двадцать лет, пройдя через сложные философские борения автора, воплотится в образе Раскольникова.

Как примечательно, что Достоевский в полном расцвете сил намеревался возвратиться к этому характеру. В 1869 г. он задумал повесть «Смерть поэта»: «...будет как «Бедные люди», только больше энтузиазма» [44]. Это очевидно план развития истории Покровского, где намеченная ранняя драма должна была развернуться со всей страстностью и глубиной «Идиота».

В таком искусстве Достоевский станет со временем величайшим мастером. Но уже в первой повести он раскрыл глубокие черты своего тревожного дарования, далеко уводившие от физиологических очерков к внутренним драмам исстрадавшейся души.

3

В этом и заключалась подлинная сила романиста-психолога. Но для такого проникновенного восприятия внутренней жизни он признавал реалистические пути искусства обязательными. Достоевский любил строить художественные произведения на подлинных и конкретных фактах текущей действительности, хотя и с возведением их к широким философским оценкам и политическим выводам. Для творчества его стало характерным обращение к современной журналистике под знаком разработки больших этических и социальных проблем. Основные идеи его романов неизменно аргументируются текущей хроникой газетного листа, и недаром крупнейшие выразители его замыслов — Раскольников и Иван Карамазов — оба оказываются сотрудниками периодической прессы.

Сам Достоевский, как известно, постоянно дублировал свой основной труд художника активной работой публициста. Уже в 40-е годы фельетоны начинающего беллетриста питают его повести и рассказы, как впоследствии общественные отделы его журналов «Время» и «Эпоха» дают материал для «Преступления и наказания», а под конец жизни «Дневник писателя» становится, по собственному признанию автора, лабораторией его последнего романа.

Этот основной метод своей писательской работы Достоевский широко дополнял богатейшим запасом личных наблюдений над жизнью России и Европы и обширным чтением по всем занимавшим его вопросам. Он пристально следил за новейшими историческими и политическими монографиями, за ежедневной и ежемесячной печатью, за новыми идеями в науке, за последними успехами в литературе.

В своем центральном романе Достоевский изображает трагедию неустрашимой мысли Родиона Раскольникова в ее тесном соотношении с эпохой. Стремясь придать своему рассказу характер животрепещущей современности, Достоевский решил развернуть свой замысел в окружении главных идей, запросов и фактов своего времени, создающих в сознании читателя живое впечатление текущего общественного дня. Обильные событиями 60-е годы неощутимо просачивались в роман отголосками разнообразнейших научных, журнальных, деловых, газетных, экономических и

---

[44] Л. Гроссман. Жизнь и труды Достоевского. М.—Л., 1935, стр. 344.

социально-политических фактов, освещая разработку одного психологического случая актуальнейшими проблемами момента и заостряя диспуты и диалоги героев жаргоном современной журналистики.

Сюжет романа уходит своими корнями в текущую уголовную хронику. Весною 1865 г. газеты были полны отчетами о суде над купеческим сыном Герасимом Чистовым, убившим топором двух женщин и похитившим имущества и денег на сумму 11 260 рублей. «Чистова изобличает в убийстве двух старух,— сообщали газеты,— орудие, которым это преступление совершено, пропавший топор, чрезвычайно острый, насаженный на короткую ручку, удобный для совершения убийства».

Главные образы «Преступления и наказания» неотрывны от духовной атмосферы времени. С большим искусством Достоевский заостряет психологические характеристики героев злободневностью общественных тем, связанных с профессией или званием своего персонажа.

Образ Мармеладова перекликается с рядом статей журнала Достоевского по злободневному вопросу о пьянстве (с 1 января 1863 г. вводилась новая акцизная система питейных сборов вместо прежних откупов). На фоне этих многочисленных статей, вскрывающих связь алкоголизма с проституцией, туберкулезом, безработицей, нищенством, заброшенными детьми, физическим вымиранием целых семейств, выступают с полной ясностью главные линии истории Мармеладовых, в которой основные моменты антиалкогольной публицистики 60-х годов — чахотка, желтый билет, исключение со службы, черная нужда, истощенные дети, гибнущие на мостовой родители,— показаны почти с плакатной отчетливостью и одновременно углублены романистом до подлинного художественного трагизма. В мировой литературе, где тема пьянства разрабатывалась обычно с ее веселой и беспечной, чисто «фальстафовской» стороны, едва ли не впервые раскрывалась во всей своей гнетущей безнадежности простая и грозная история распада и гибели целой семьи, подточенной страшным «казенным» ядом. Тема Мармеладовых не только необыкновенно углубляла общий трагический колорит «Преступления и наказания», но одновременно связывала роман с одной из тем передовой общественной мысли, сообщая истории Раскольникова ту «визу времени», которою всегда стремился отметить свои страницы Достоевский.

Тому же служил и образ Сони. Алкоголизм родителей, материальная нужда, раннее осиротение, второй брак отца, скудное образование, безработность и, наряду с этим, жадная погоня за молодым телом в больших капиталистических центрах с их сводниями и притонами — вот уловимые современной социологией главные причины развития проституции. Художественная зоркость Достоевского безошибочно учла эти социальные факторы и определила ими биографию Сони Мармеладовой.

Так построен и один из сильнейших образов романиста — Свидригайлов.

Это огромное художественное достижение исходило из общей системы построения образов романа, заостренных социальной злободневностью эпохи. Перед нами крупный помещик, уже ограниченный крестьянской реформой в своем материальном достоянии и личной власти, хотя леса и луга заливные и остались за ним. Достоевский вводит в его биографию эпизод истязаний дворового человека, приведенного к самоубийству системой гонений и взысканий своего господина. По черновым записям рабовладельческие инстинкты героя сказывались еще резче: он засекал крепостных и «пользовался невинностями» своих крестьянок [45]. Факт доведе-

[45] «Из архива Ф. М. Достоевского. Преступление и наказание. Неизданные материалы». Приготовил к печати И. И. Гливенко. М.— Л., 1931, стр. 175.

ния им до петли дворового Филиппа Достоевский точно датирует концом 50-х годов: «лет шесть назад, еще во времена крепостного права» (V, 243). Нужно помнить, что как раз накануне «Преступления и наказания» была проведена крестьянская реформа. Объявленная манифестом 1861 года, она осуществлялась в 1863 г., когда, по свидетельству журнала Достоевского, 88½ процентов крепостных были «поставлены в окончательно определенные отношения к своим бывшим помещикам» [46].

Переходное двухлетие фактически мало изменило помещичьи нравы, и в журналах Достоевского мы находим ряд свидетельств о длящихся жестоких традициях крепостничества, особенно в отношении многострадальных дворовых людей. Журнал Достоевского, отмечавший, что «крестьянский вопрос есть дворянский вопрос», приводил на своих страницах ряд характерных случаев современной хроники о жестоком обращении помещика с дворовыми людьми; о безобразном поступке одного помещика с девицей, жившей в его семействе более шести лет в качестве гувернантки и вынужденной бежать из его дома (весь эпизод сильно напоминает отъезд Дуни Раскольниковой из имения Свидригайлова в крестьянской телеге под проливным дождем).

Наконец, фигура следователя Порфирия Петровича так же невидимо и неразрывно связана с реформами и журналистикой эпохи. Этот виртуоз психологического следствия, считающий, что дело следователя — «в своем роде художество», действующий на Раскольникова не только логикой и ловкой игрой, но — в последней беседе — и моральным воздействием, отказывающийся, в целях облегчения участи Раскольникова, от славы, которую может дать ему раскрытие громкого преступления, относящийся к своим подследственным с внимательной симпатией и даже искренним чувством («я этого Миколку полюбил» — V, 370),— всеми этими чертами художника и гуманиста Порфирий отвечает актуальнейшему заданию судебной реформы: выработать вместо «пристава следственных дел», прежнего чиновника и взяточника, новый тип культурного следователя, непосредственного сотрудника и помощника судьи, призванного заменить отжившего спутника старого инквизиционного процесса.

Так сочетал Достоевский жгучие темы современности с большими нравственными вопросами о правах личности, о пределах самопожертвования, о границах добра и зла.

4

В построении ситуаций и композиции образов Достоевский широко пользовался свидетельствами действительности и любил исходить из ее данных. «...Некоторые характеры — просто портреты» [47],— писал он о героях «Идиота».

Огромное художественное чутье и уверенный опыт романиста обычно подсказывали Достоевскому основной закон подлинного искусства портретирования: типизация действительности, преображение факта до его творческого выражения, возведение реального случая в закономерность художественного замысла и подчинение зыбкого жизненного явления твердым принципам идеи, формы и стиля.

Достоевский никогда не стеснял себя данными действительности и подлинными признаками прототипа; ему нужна была не определенная конкретная фигура во всех ее житейских особенностях, а лишь ее художественная выразительность. Он пишет Майкову: «Ведь у меня же не

[46] «Время», 1863, III, Современное обозрение, стр. 87.
[47] Письма, II, стр. 103.

Чаадаев, я только в роман беру этот тип...»[48]. Он заявляет в «Дневнике писателя»: «Лицо моего Нечаева, конечно, не похоже на лицо настоящего Нечаева» (XI, 129).

Художественный прагматизм во имя высшей экспрессии руководит Достоевским и при обрисовке места действия и времени романа. Анализ «Бесов» показывает, что Достоевский здесь очень верными чертами описал последний город своей ссылки — Тверь, где он провел осень 1859 г. Выбор этот, вероятно, подсказан романисту фактическими материалами его темы и лишний раз подтверждает реальную основу всех его воображаемых построений. Избрав Тверь местом действия романа, Достоевский в основном и главном следует указаниям действительности: это город, по которому блуждал молодой тверской помещик Бакунин, и именно здесь, на берегах Тверцы и Тьмаки, жил в монастыре Тихон Задонский. Романист дает себе право сдвинуть две эпохи, разъединенные историей, и свести для беседы двух пленивших его исторических лиц: он приводит Бакунина в келью Тихона Задонского. Из этого необычайного сближения двух контрастных фигур рождается одна из самых судорожных страниц мировой литературы — «Исповедь Ставрогина».

Наконец, и время действия романа соответствует периоду пребывания Нечаева осенью 1869 г. в Москве, куда он приехал 3 сентября из-за границы и откуда выехал 22 ноября в Петербург. Петр Верховенский приезжает в губернский город в начале сентября и выезжает в Петербург к концу октября.

В полном согласии с этими хронологическими данными в романе все время изображается осенний город и осенний пейзаж: дожди, грязь, ветер, размытые дороги, «низкие, мутные, разорванные облака», «полуобнаженные деревья», «мелкий, медленный дождь, как сквозь сито», «давным-давно сжатые нивы», «темный как погреб, отсырелый и мокрый старый сад» (VII, 189, 233, 515).

Отступая от календарного воспроизведения действительности, Достоевский изображает в сцене убийства Шатова пруд незамерзшим (Нечаеву, как известно, пришлось раскалывать лед, чтобы опустить тело в прорубь); в романе же труп просто раскачивают и бросают в воду, по поверхности которой расходятся круги. Конец ноября исторической действительности Достоевский заменяет октябрем, когда зима еще не наступила. Это, вероятно, не случайность. Роман выдержан в пасмурных тонах умирания и разложения. Унылый, осенний колорит, бесцветно-угрюмые тона северной русской осени в скудной губернии, в мрачном городе, думается, намеренно взяты художником для выявления его мысли о больной России, о безотрадности переживаемой эпохи, о надвигающейся гибели. Как в «Преступлении и наказании» Раскольников словно задыхается под гнетом своих кошмарных замыслов в пропыленной атмосфере петербургского лета, среди жары, извести, песка и духоты,— точно так же и Ставрогин разлагается и гибнет под безнадежный плач упорных и мелких осенних дождей, среди почернелых полей и размытых дорог, под холодным свинцовым небом и обнаженными деревьями пустынного наследственного парка, только что приютившего в своих чащах заговорщиков-убийц.

Так строились и «Братья Карамазовы». Выработанный почти сорокалетней практикой творческий метод здесь осознавался до конца и четко формулировался. В письме к Победоносцеву об одной из важнейших глав романа «Pro и contra» («богохульство и опровержение богохульства») Достоевский подчеркивает, «что даже и в такой отвлеченной теме н е и з-

---

[48] Письма, II, стр. 264.

менил реализму». В письмах к редактору «Русского вестника» он сообщает, что по поводу главы «Суд» он «советовался предварительно с двумя прокурорами еще в Петербурге», а «медицинское состояние» галлюцинирующего Ивана «проверял у докторов» [49]. Точно так же и подробности монашеского погребения проверены в синодальных кругах.

На всем протяжении романа нигде не ослаблены эти строгие требования автора к широте и достоверности своей документации. Характерно, что даже в деталях и иллюстрациях он превыше всего дорожит аутентичностью своих средств. Он особенно подчеркивает свою точную работу фольклориста-любителя, не сочиняющего, а собирающего редкостный материал приводимых в романе частушек, легенд и бытовых анекдотов.

Для разработки глав о школьниках Достоевский обращается к педагогической литературе (Песталоцци, Фребель, статьи Льва Толстого о школе), для верного тона поучений русского инока — к агиографии, богословию, церковной истории (Нил Сорский, Иоанн Дамаскин, инок Парфений, святой Феодосий, Исаак Сирин, Сергий Радонежский, Тихон Задонский). Для характеристики современных нравов он пользуется материалами судебной хроники (дело Кронеберга, Жезинг, Джунковских, Брунст и проч.), для верного ощущения протекающей минуты — различными случаями общественной жизни, широко разработанными в его недавней публицистике.

Личные впечатления, от ранних воспоминаний писателя о болезни матери и убийстве отца до поздних переживаний в связи со смертью его ребенка и поездкой в Оптину пустынь, замечательно углубляют силу и жизненность всего повествовательного тона. Даже аргументация Ивана Карамазова в его диспуте с Алешей целиком уходит в текущую или историческую действительность. «Все, что говорится моим героем, в посланном Вам тексте, основано на действительности,— сообщает Достоевский редактору.— Все анекдоты о детях случились, были, напечатаны в газетах, и я могу указать, где,— ничего не выдумано мною» [50]. Ничего не выдумано, но все по-новому осмыслено, ярко озарено и глубоко очеловечено прозрениями гениального художника.

Сочетанием таких приемов Достоевский достигает в своем последнем романе ощущения неотразимой жизненности изображения. Даже сквозь неверные тенденции автора эпоха говорит здесь собственным голосом о своих безмерных страданиях, обнажая перед читателем свои подлинные язвы. Местами роман приобретает поистине животрепещущую силу свежего газетного листа, а страстность авторского тона доносит эту волнующую актуальность и до последующих поколений.

Но главное для Достоевского — философская и психологическая проблематика, далеко выходящая за пределы эмпирических данных и соприкасающаяся в своих последних выводах с миром утопического или «фантастического». В «Братьях Карамазовых» эта безбрежная «поэтика» и «патетика» Достоевского достигают своих вершин. Такому подъему замысла соответствует и предельный накал повествовательного тона.

Отличительная черта «Братьев Карамазовых» — высшая напряженность композиции и рисунка. Здесь все взято в пределе, в крайности, в острейшем выражении — по слову самого автора, «в лихорадке и синтезе». Нисколько не стремясь к единству построения и строгой экономии изобразительных средств, мастер-эпик словно стремится в самой форме своего создания выразить свое потрясенное видение всего распада, разрыва и

---

[49] «Былое», 1919, № 15, стр. 129, 130.
[50] Там же, стр. 101.

разложения великого целого, благоговейно чтимого им. Включая в свой новый миф о прокаженной, но исцелимой России всю жестокую борьбу современных политических течений, романист развертывает свою картину во всей судорожной разорванности и патологической нестройности ее житейских компонентов. Именно такая сложнейшая деформация цельности, расслоение и распластование традиционной красоты, беззаконное пересечение плоскостей и дезориентирующая контрастность элементов нужны были художнику, чтобы противопоставить «хаос современности» мечтам о золотом веке и всеобщем счастье.

5

Такова была драма стареющего Достоевского. Как великий художник он стремился к правдивому изображению объективного мира. Но как мыслитель он был чужд основам реалистического миросозерцания — материализму и атеизму революционной демократии. Отсюда непримиримые противоречия в его эстетике и огромные трудности в определении ее задач и осуществлений.

Особую важность в таких условиях приобретают высказывания самого писателя по основным проблемам его стиля и жанра. Остановимся на немногих наименее известных и наиболее значительных из таких деклараций искателя и мастера.

Большой интерес представляет письмо Достоевского к Тургеневу по поводу «Призраков», где остро поставлены вопросы реального, фантастического, «музыкального» и «смелого» искусства.

««Призраки» похожи на музыку»,— пишет Достоевский. Как же понимать это музыкальное начало в литературе? «По-моему, это тот же язык, но высказывающий то, что сознание *еще* не одолело...» [51]. Это язык предвестий, предчувствий, предзнаменований. Его значение в творчестве огромно. Это не факты текущего, это прозрение в будущее. Такова сущность каждого великого искусства.

Художник «слышит, предчувствует, видит даже», что «возникают и идут новые элементы, жаждущие нового слова»,— писал гораздо позже Достоевский; их-то и нужно уловить и выразить.

Ценна только п о э т и ч е с к а я правда, а не копия с действительности. Нужна смелая фантазия. Только она раскрывает подлинно реальное в современной жизни. «Это реальное есть *тоска развитого и сознающего существа, живущего в наше время*». Задача и призвание писателя — улавливать эту тоску. К такому реализму и стремится Достоевский.

Отсюда его потребность определить свое отношение к большим политическим проблемам эпохи.

В записных книжках Достоевского за 1870 г. имеется следующее «главнейшее замечание»: «Я не описываю города, обстановки, быта, людей, должностей, отношений... собственно частной губернской жизни нашего города... Я считаю себя хроникером одного частного любопытного события, происшедшего у нас вдруг, неожиданно, в последнее время, и обдавшего всех нас удивлением. Само собою, так как дело происходило не на небе, а все-таки у нас, то нельзя же, чтоб и я не коснулся иногда чисто картинно-бытовой стороны нашей губернской жизни; но предупреждаю, что сделаю это лишь ровно настолько, насколько понадобится самою неотложною необходимостью. Специально же описательною частью нашего современного быта заниматься не стану» [52].

---

[51] Письма, I, стр. 343.
[52] Сб. «Творчество Достоевского». Одесса, 1921, стр. 25—26.

Достоевский, очевидно, отталкивается здесь от «Губернских очерков» Салтыкова, противопоставляя широкой серии этих зарисовок мещанского и простонародного быта свою систему воссоздания одного исключительного и потрясающего случая, связанного с новейшим идейным брожением русской интеллигенции.

Психология общества, социология современности, кризис политической культуры в ее глубочайших истоках — вот что всегда стояло в центре внимания этого бывшего петрашевца. Особенно его интересовало слагающееся миросозерцание эпохи, то, «что мы все, русские, пережили в последние 10 лет в нашем духовном развитии»,— пишет он Майкову 11 декабря 1868 г. Это может по своему размаху показаться фантастическим, «между тем, это исконный, настоящий реализм!» [53].

Итак, в основе романического замысла — поэма, т. е. идея, пафос, фабула, страстный элемент, идеал и утопия; но они осуществимы художественно лишь при безупречном знании современной действительности в ее движущихся настроениях и характерных фактах. Быт и запросы эпохи придают конкретность и жизненность идеологической тематике романа.

Писатель-реалист обладает, по Достоевскому, даром ставить чуткие и верные прогнозы слагающихся общественных идей и отношений. Он предвидит нарождающиеся типы, предугадывает назревающие события и улавливает еле намечающиеся повороты общественной мысли: «Вся действительность не исчерпывается насущным, ибо огромною своею частию заключается в нем в виде еще подспудного, невысказанного будущего Слова» [54]. Пушкин не только «явление чрезвычайное» и высшее выражение национального духа, как верно сказал о нем Гоголь,— это, по Достоевскому, еще и явление пророческое: гениальный поэт далеко освещает вперед темный путь народов своим «новым направляющим светом» (XII, 377). Шекспир возвещал людям «тайну души человеческой» [55]. В этом Достоевский видел и свое призвание. Писатель должен направлять в будущее могучий сноп лучей, собранный из великих идей, смелых прозрений, гениальных догадок. К такому реализму, выходящему за пределы эмпирических данных, и стремился Достоевский.

«Им понятно только то, что у них на глазах совершается,— говорил в 1876 г. романист писательнице Симоновой,— а заглянуть вперед они не только сами по близорукости не могут, но и не понимают, как это другому могут быть ясны, как на ладони, будущие итоги настоящих событий» [56].

Вот почему подлинное реалистическое искусство строится, по Достоевскому, на больших идеях. Не копирование действительности, а ее осмысление — первая задача художника. Цель романиста, учил Белинский, преодоление случайностей ежедневной жизни, проникновение художника «до их сокровенного сердца — до животворной идеи», сообщающей высокий смысл всему внешнему и разрозненному; «от глубины основной идеи и от силы, с которой она организуется», зависит художественность произведения.

Согласно с этим учением в сюжетной динамике романа Достоевского решающую роль играют теории героев, их мировоззренческие альтернативы и кризисы — мораль Мышкина, пропаганда Ставрогина, монологи Версилова, поэма Ивана Карамазова. Вне этого роман-теорема, столь ценимый Достоевским, теряет свою направленность и устремленность.

---

[53] Письма, II, стр. 150.

[54] Записные тетради Ф. М. Достоевского, стр. 179.

[55] Там же.

[56] Л. Симонова. Из воспоминаний о Ф. М. Достоевском.— «Церковно-общественный вестник», 1881, № 18.

Искусство для него живет не списками с вещей, а преображающим жизнь мышлением. Современные портретисты гордятся воссозданием мелких деталей натуры (вроде симметрических бородавок на лбу) — «это они реализмом зовут» (XI, 42). Достоевский требует другого реализма — идеологического, творчески насыщенного, проблемного, духовно-обогащенного, т. е. открывающего пути для новых истолкований жизни.

Он задумывался и над верным художественным воссозданием далекого прошлого. Есть особый реализм в разработке исторической темы. Здесь недостаточно воспроизвести обстановку момента, как это сделано в картине Ге «Тайная вечеря», но необходимо передать и «последующее развитие» эпизода, его легендарность, его будущность, его восприятие новыми поколениями. Не то получится «обыкновенная ссора весьма обыкновенных людей» (XI, 79), а не знаменитое историческое событие в его вековом преломлении.

Его особенно интересовал максимализм человеческих переживаний, предельная напряженность сознания, безудерж страстей — их «фантастический» размах, который является глубоко подлинным и даже повседневно наблюдаемым. Интенсивность ощущений героя — одна из основ его реализма. Характерны заметки в его планах: «страстные и бурные порывы», «беспредельная гордость и беспредельная ненависть», «жажда жизни неутолимая», «подвиг и страшные злодейства» и т. д. Такие необычные, крайние, взятые в пределе, как бы добела накаленные, но всегда возможные переживания, раскрывающие всю сложность человека и весь заложенный в нем драматизм, Достоевский и стремился воплотить со всей правдивостью великого художника. «При полном реализме найти в человеке человека» — вот подлинная формула искусства Достоевского. Он хотел раскрыть в образах неисчерпаемые возможности человеческой психики. И он выполнил это задание с такой зоркостью и проникновенностью, что оставил в своем творчестве драгоценнейшие документы для изучения самых сокровенных явлений сознания.

Близкий во многом к направлению критического изображения действительности и нередко являющий его высокие образцы, стиль романиста своеобразен и является качественно иным. Неотразимая истинность переживаний придает его живописи резкие черты реалистического отражения жизни. Но это, как мы видели, реализм особого типа — психологический, философский, поэтический, эмоциональный, утопический, подчас пародийный, сатирический или гротескный, а по термину самого Достоевского, «пророческий», т. е. стремящийся определить, на основе глубоких течений современной истории, линии ее будущего развития.

6

Для понимания творческого метода Достоевского представляет большой интерес один из его неизученных замыслов. Это наилучшая иллюстрация к его учению о реализме.

В 1866 г. он прочел публикацию историка М. И. Семевского об офицере XVIII века Мировиче, который хотел освободить из Шлиссельбургской крепости заточенного в ней «императора» Иоанна VI. Этот претендент на русский престол был в младенчестве обречен Елизаветой Петровной на жесточайший режим «заживо погребенного» — он должен был пребывать безвыходно в глухом и темном каземате, без какого-либо общения с людьми, ничему не обучаясь, оставаясь «в самом глубоком невежестве». Так совершалось духовное убийство опасного претендента на престол, почти равносильное физическому уничтожению.

Но, как сообщал Семевский, этот чудовищный опыт не вполне удался тюремщикам. Постоянное самоуглубление развивало одиночника, он мог бы даже достигнуть и некоторой умственной нормы, если бы не был убит караулом во время восстания Мировича.

Достоевского привлек этот материал, но не благодарным сюжетом о дворцовых интригах, таинственном узнике, мятежном поручике, а картиной необычайного роста человеческой души, беспримерно поруганной и растоптанной, но все же сохраняющей волю к жизни и мышлению. Предельное угнетение и унижение личности здесь ставило с исключительной широтой господствующую тему творчества Достоевского о неповинном и безмерном страдании человека и о неодолимой силе его мысли.

В кратком плане писатель изображает заточенного двадцатилетнего юношу, не умеющего говорить. Но он самостоятельно развивается, наблюдает мышей, домашних животных, приобретает понятие о жизни, видит сны.

Достоевский строит свой сюжет на глубоких мотивах внутренней драмы. По созданной им версии молодой офицер Мирович, адъютант коменданта крепости и жених его дочери, задумав переворот, проникает к узнику. «Встреча двух человеческих лиц. Изумление его, и радость, и страх, и дружба».

Мирович приступает к обучению Иоанна Антоновича и стремится планомерно прояснить и дисциплинировать его помраченную душу. Раскрывается огромная тема всестороннего воспитания одичалого человека с искусственно приостановленным ростом сознания. Его нужно сразу приобщить к восприятию всех культурных и умственных навыков, обычно приобретаемых медленным опытом целых десятилетий. Беглыми и меткими штрихами писатель обрисовывает этот невиданный педагогический эксперимент.

Мирович разъясняет заключенному все явления окружающего мира. Показывает ему с чердака Неву, окрестности крепости, приступает и к политическому воспитанию низвергнутого принца. Он рассказывает ему о власти, о могуществе, заявляет, что для повелителя, каким он станет, «все возможно» (обычный девиз гордых мыслителей Достоевского: «все позволено»).

« — Все твое, только захоти.

— Пойдем! — решается узник.

— Нельзя, при неудаче смерть!

— Что такое смерть?»

Мирович убивает кошку. Кровь приводит узника в ужас: он не хочет, чтоб за него кто-нибудь погибал.

— «Коли так, я не хочу жить» [57],— говорит он.

Наставник переубеждает его картиной огромного добра, которое тот может принести людям, став императором. Тот воспламенен энтузиазмом своего учителя.

Наконец, Мирович приводит к заключенному свою невесту в великолепном бальном наряде, с цветами. Несчастный не может скрыть своего восхищения: он впервые увлечен, захвачен и преображен могучим чувством.

Назревает драма. Невеста Мировича поражена впечатлением, которое произвела на императора. Она решает достигнуть высшей власти.

Это вызывает бурную ревность Мировича. Узник с изумлением встречает его гневные и злобные взгляды. Он начинает понимать, что такое кра-

[57] «Недра», 1923, II, стр. 279—282.

сота, любовь, страсть, ревность, ненависть, смертельная вражда. Его внутреннее воспитание приближается к завершению.

В этот момент Мирович поднимает бунт, быть может с целью вызвать трагическую развязку. По записи Достоевского, «комендант закалывает императора шпагой. Тот умирает величаво и грустно».

Он успел узнать и предательство, и убийство, он испытал и озарение предсмертной мудрости.

Цикл душевной жизни, столь стремительно пройденной, трагически обрывается.

Можно поистине пожалеть, что этот выдающийся замысел не был осуществлен Достоевским [58]. Но даже в этой беглой записи нам раскрываются великие законы его психологической живописи.

В мастерски организованной фабуле поставлены все излюбленные темы Достоевского и звучат его глубокие лейтмотивы — одиночества, безграничных фантазий, чистого сердца, примитивного сознания, страсти, ненависти, ревности, жестокости, мучительства, искушения красотой, соблазна высшей властью, духовного наставничества и предательского убийства. Какое умение развернуть во всю ширь свою тематику на материале одного давно прошедшего эпизода, раскрыть в судьбе одного исторического лица всю бездонную пучину человеческого сознания!

Метод Достоевского раскрывается полностью в этой единственной рукописной страничке. Здесь осуществлен прокламированный им принцип исторического реализма — передать не только само событие, но и его непреходящий смысл, его «подспудное слово», «последующее развитие», его легендарность, его будущность. Здесь осуществлен и другой канон поэтики Достоевского — строить свою композицию вокруг нравственного центра. Разработана и его основная тема о человеческом страдании, в одном из ее исключительных и потрясающих проявлений. И все озарено большой идеей о неисчерпаемых возможностях духовного и умственного воспитания личности, насильственно лишенной всех ресурсов для развития.

Такое всестороннее раскрытие «человека в человеке» писатель и признавал своей главной задачей. Это и был всеобъемлющий стиль его истолкования жизни, истории и современности во всех их глубинах и устремлениях или — по формуле самого Достоевского — «реализм в высшем смысле».

В своих беглых набросках об одном необычайном и подлинном лице — живом и фантастическом «императоре» — Достоевский достиг высокой творческой правды, обрел свою высшую реальность, раскрыл неисчерпаемые внутренние силы человеческого сознания, торжествующего над всеми несправедливостями «железного века». В таком проникновенном изображении человека писатель и усматривал сущность своей системы. Он стремился осветить и объяснить события внутреннего мира в их неотрывности от истории, политики, этики. Мелькающие облики протекающего дня — «жизни мышья беготня», быт и действительность — все преображалось. Жизнь раскрывала в таком внезапном озарении свое глубинное значение, свою моральную ценность, свою подлинную человечность.

В этом смысле Достоевский и признавал себя учеником Пушкина. К стилю гениального поэта восходил и метод великого романиста. В основе его поэтики — правда жизни, лирически воспринятая и драматически выраженная, идущая от будничного и обыкновенного к исторически-значительному и философски обобщенному. В глубоких образах маленьких тра-

[58] Известный роман Г. П. Данилевского «Мирович» был написан значительно позже. Он был впервые опубликован в «Вестнике Европы» 1879 г. Достоевский, вероятно, был знаком с подробным изложением этого романа в «Русском вестнике» 1879 г. (т. 143), где напечатана седьмая книга «Братьев Карамазовых».

гедий, в смелой проблематике «Пиковой дамы», в могучем поэтическом реализме «Медного всадника» Достоевский находил великие образцы для своего искусства.

Это были родственные мотивы и типы. В «Петербургской повести», как назвал Пушкин поэму 1833 года, он придерживался предельной точности описаний: происшествие «основано на истине», подробности наводнения заимствованы из тогдашних журналов, Петербург показан в определенный момент — в ноябре 1824 г. Восстановлена вся топография драмы «бедного Евгения», гонимого по улицам и набережным звонкой скачкой бронзового наездника. Все это глубоко реалистично и до конца объяснимо состоянием потрясенного сознания героя.

И все это сохраняет отблеск гениальной фантазии великого поэта, приобретает символические очертания и поднимает над фактами газетных сообщений огромные проблемы государственного и этического порядка с широкими перспективами в будущее России. Это и есть, по формуле Достоевского, «чистейший реализм — реализм, доходящий до фантастического»: в нем нет ничего сверхестественного или невозможного; но есть высокий строй смелых идей, трагическая катастрофичность человеческих судеб и разрешение личных проблем во всемирно-исторических масштабах.

IV. СМЕНА СТИЛЕЙ

Неповторимое своеобразие Достоевского-художника создавалось в обширной лаборатории больших мировых стилей XVIII и XIX веков, самостоятельно переработанных русской художественной мыслью. Разрешить сложный вопрос о сущности поэтики и творческой манеры создателя «Братьев Карамазовых» можно лишь на фоне этих сменяющихся направлений, представленных, наряду с отечественными гениями, и теми знаменитыми писателями Запада, которые всегда воспринимались Достоевским, как ценности его национальной культуры. «...Всякий поэт — новатор Европы,— писал он в 1876 г.,— всякий прошедший там с новою мыслью и с новою силой, не может не стать тотчас же и русским поэтом, не может миновать русской мысли, не стать почти русскою силою» (XI, 309). Именно такими представлялись ему Шекспир и Шиллер, Вальтер Скотт и Байрон, Виктор Гюго и Бальзак, Жорж Санд и Диккенс. Своими учителями он всегда считал Пушкина, Гоголя, Лермонтова. Он пристально следил за творчеством Тургенева, Толстого, Некрасова. Пройдя через ряд увлечений европейской классикой, Достоевский сохранил в неприкосновенности свой индивидуальный стиль, «необщее выражение» своего творческого лица, самобытный и резкий колорит своей кисти.

Но к выражению такой «самостоятельности страдания» и «глубины самосознания» (XII, 378) великий мастер русского романа шел путями всемирной литературы. Он воспитывался на классицизме, хорошо знал сентиментализм XVIII века, романтизм в его главных формациях, социальный утопизм 40-х годов, послеромантическое движение, натурализм 70-х годов, критический реализм строителей русского романа. В своих поздних созданиях он обращался и к символическому методу, а в некоторых своих страницах проявил себя даже сторонником того иррационального и изощренного стиля, который широко развернулся уже после его смерти в литературах конца века, знаменуя упадок великих традиций передового реалистического искусства.

Но все это уже не могло изменить главного направления его исканий. Гений художника почти неизменно удерживал его до конца на вершинах

большой творческой правды и сохранял за его книгами значение неумирающих человеческих документов.

Проследим же эту смену стилей и борьбу течений в художественном развитии великого романиста.

1

Первые литературные впечатления Достоевского были связаны с преромантизмом, на образцах которого воспитывала свои книжные вкусы его мать. Проза русских «чувствительников» и европейские романы школы зловещих тайн и преступлений составили эпоху в развитии ее гениального сына.

В искусство романа ввела Достоевского забытая ныне писательница XVIII века Анна Редклиф. Она утвердила в европейской литературе новый романический вид. Он назывался «готическим» из-за влечения его авторов к фантастике и суровым нравам средневековья, запечатленным в скульптуре и витражах архитектурной готики. Он назывался «черным» по мрачности сюжета и траурному колориту его ведущих эпизодов. Его определяли также как «роман кошмара и ужасов», поскольку он строился на вещих снах, предчувствиях опасности, гибельных предзнаменованиях, внушающих читателям тревогу, испуг и содрогание. Все это требовало запутанной и сложной интриги, развития действия на преступных и коварных замыслах, обилия кровавых эпизодов и замедления главной темы сложными вставными новеллами.

Такой техникой жуткого повествования Анна Редклиф овладела в совершенстве. Ее романами зачитывались Вальтер Скотт, Байрон, Гюго, Бальзак, Жорж Санд. У нас «рембрандтовский колорит» ее описаний высоко ценил Аполлон Григорьев. Ее любил и Н. С. Лесков. И, наконец, Достоевский в раннем детстве слушал в долгие зимние вечера, «замирая от восторга и ужаса», как родители его читали на сон грядущий многотомные эпопеи английской романистки, от которых сам он потом бредил во сне, как в горячке.

Что же представлял собою шедевр Анны Редклиф «Удольфские тайны», мимоходом упомянутый в «Братьях Карамазовых»?

Это была история французской девушки XVIII века Эмилии де Сент-Обер, попавшей в результате преступных интриг итальянца Монтони в его средневековый замок, полный ужасов и тайн. После ряда бесчисленных приключений, напрягающих до предела нервы героини и читателей, ей удается наконец спастись бегством из страшного Удольфо и соединиться браком с любимым человеком.

По своему стилю этот роман представлял несомненно значительный интерес. Его мрачный колорит питался не фантастикой, а вполне объяснимыми реальными фактами. Ни одно событие не уходило здесь в сказочность и невозможность, но каждое возбуждало живое любопытство читателя и его глубокое сочувствие людским страданиям. Автор строил свою историю на подлинных ощущениях и чувствах героев, пораженных жестокой средой преступлений, заговоров и мук. Все было окутано особой поэтической атмосферой и даже изобиловало стихотворными цитатами, обильно вплетенными в основной прозаический текст. Идеализация феодальной старины выражала оппозицию к просветительской философии и предвещала идеологию реакционного романтизма. Но в истории европейского романа этот резкий и зловещий стиль составил целую эпоху, захватившую и поколение знаменитых романистов XIX века. Достоевский, как видим, отдал дань увлечений и этому направлению.

Вскоре он узнал и роман ранних сентименталистов о внутреннем мире человека. Ричардсон и Руссо дали первые опыты психологического жанра, открывая путь к позднейшим углубленным выражениям человеческих страстей.

Достоевский навсегда сохранил влечение к предшественникам романтизма. Он горячо любил Шиллера. Его интересовал Лоренс Стерн. Он зачитывался Дидро. Он ценил «Историю Манон Леско» и «Страдания молодого Вертера». Есть основания полагать, что он читал Жана-Поля Рихтера. От этого литературного течения с его культом интимных переживаний Достоевский унаследовал пристрастье к форме исповедей, писем, дневников, автобиографий, мемуаров — всех видов лирического монолога.

Продолжая эти традиции старинных повествователей, романтизм 30-х годов обращается к литературе сильных и потрясающих впечатлений с предельной выразительностью образов и острым трагизмом ситуаций. Увлечение «неистовой» словесностью молодой Франции характерно для поздних русских романтиков; оно отмечает, как известно, и некоторые «юношеские» страницы Гоголя и Лермонтова.

Близкий по своему позднему мировоззрению к реакционному романтизму с его мистическими и антиреволюционными тенденциями, молодой Достоевский преимущественно знал и ценил прогрессивных романтиков, во многом уже причастных к реализму. Он никогда не интересовался Тиком, Новалисом, Вакенродером, но всегда высоко ценил Байрона, Гюго, Гейне, любил и романтические страницы Пушкина и Лермонтова. Едва ли не единственным исключением в этом ряду был Жуковский, один из любимейших поэтов молодого Достоевского. Но и он был дорог будущему романисту-психологу живыми тенденциями своего лирического искусства и тонким мастерством в выражении всего неуловимого в человеческой душе.

В статье Белинского 1842 года (вероятно, известной Достоевскому, который за несколько лет до личного знакомства с критиком уже зачитывался его отзывами) отмечалась великая заслуга творца «Светланы» перед русской литературой: «Он ввел к нам *романтизм*, без элементов которого в *наше время невозможна* никакая поэзия», ибо «развитие романтических элементов есть первое условие нашей человечности» [59]. Он создал особый мир поэзии, это — «мир чудес внутреннего духа...» [60]. Каким откровением прозвучала такая формула для нашего молодого романтика!

Примечательно, что Белинский называет среди этих «чудес» и «Замок Смальгольм», одно из любимейших стихотворений Достоевского. Воспитанник инженерного училища помнил наизусть все сорок девять строф (т. е. около двухсот стихов) этой маленькой поэмы Вальтера Скотта, мастерски переложенной Жуковским в русские анапесты.

Примечательно, что уже первый герой Достоевского — смиренный Макар Девушкин — зачитывается балладой о погибшем поэте — «Ивиковы журавли», а в лучшей из своих ранних новелл — в «Белых ночах» — автор называет Жуковского и вспоминает его «богиню фантазии», которая может унести одинокого мечтателя с петербургского тротуара в царство небывалой красоты.

С юных лет Достоевский зачитывался историческими романами Вальтера Скотта. Прочный документальный и археологический фонд эпопеи шотландского романиста отражает народные сказания и поверья средневековья, влияния «страшных политических бурь, еще более внутренних,

[59] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. V. М., 1954, стр. 548, 549.
[60] Там же, стр. 550.

чем внешних», как писал о шотландском романисте Белинский, признававший его «вторым Шекспиром»[61]. Новый романтико-реальный стиль исторического романа с преобладанием действительности над вымыслом вошел и в слагающуюся поэтику Достоевского. Ему были близки черты поэтизации героев, столь свойственные автору «Айвенго», необычайность характеров и драм, напряженность интриги, пристрастье к «страшному» и загадочному, любовь к народным преданиям. Сам Вальтер Скотт называл себя романтиком, хотя действовал художественным методом писателя-реалиста и сумел «дать историческое направление искусству XIX века» (по слову того же Белинского). Романтика Вальтера Скотта жадно воспринималась в отрочестве Достоевским, оценившим впоследствии и «высокое воспитательное значение» автора «Эдинбургской темницы». «Я переделала в голове всего Вальтера Скотта по-своему,— сообщает Неточка Незванова,— затем, что по канве его романов как-то любовнее принималось мое сердце рассказывать себе же самому, в самых узорчатых, самых прихотливых формах свои теплые, прихотливые досужие грезы» (II, 479). Так поступал в юности и сам Достоевский, воображая себя Эдуардом Глянделингом из романа Скотта «Монастырь» (XIII, 157). Это были воображаемые художественные вариации будущего писателя на тексты выдающегося поэта, преобразившего строгую историю в увлекательную художественную хронику.

Под такими впечатлениями слагается первоначальный стиль Достоевского в не дошедших до нас произведениях, упоминаемых в источниках его ранней биографии.

Неудивительно, что в последние годы пребывания в военной школе он задумывает большие произведения в романтическом стиле — исторические трагедии «Борис Годунов» и «Мария Стюарт». По толкованию Карамзина и Пушкина, царь Борис был выдающимся государственным деятелем, но он был поражен и убит своей моральной несостоятельностью — свершенным преступлением. В пушкинской трагедии намечались темы будущего Достоевского — право сильной личности переступить через кровь во имя всеобщего блага, возможность строить счастье масс на страдании замученного ребенка, цена власти, захваченной самозванцем. В «Марии Стюарт» Шиллера борьба за трон велась двумя женщинами в беспощадном поединке, приведшем лучшую из них на эшафот. Соперничество двух героинь, охваченных неукротимой взаимной ненавистью, станет одной из излюбленных тем Достоевского-романиста, которую он и будет решать в условиях любовных нравов своей эпохи. Но в 1842 г. ему еще нужны для таких сюжетов перспективы отдаленных столетий и патетика романтической драмы.

2

Эти первые стилевые установки начинающего писателя вскоре были нарушены. В 40-х годах происходит сильнейшее брожение противоположных направлений, коллизия старого и нового, скрещение и пересечение враждебных стилей. В творчестве молодого Достоевского это особенно ощутимо. В его ранних повестях идет напряженная борьба угасающих сентиментально-романтических традиций с восходящими натурально-реалистическими устремлениями, чем и определится в дальнейшем основная манера автора больших реально-психологических романов, переходящих в трагедию.

---

[61] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. I, М., 1953, стр. 267.

Один из его образцов в эту эпоху — Гоголь. «...Он из пропавшей у чиновника шинели сделал нам ужаснейшую трагедию» (XIII, 50) — определял несколько позже Достоевский один из главнейших источников своего метода.

Но типология Гоголя — сатирическая, т. е. по существу обличительная и прямолинейная,— представляется автору «Двойника» недостаточной: жизнь шире, духовные типы богаче, характеры людей разнообразнее и сложнее. В этом смысле Собакевич не вполне реален (писал уже под конец жизни Достоевский), не во всем жизненно правдив: «не может быть на свете такого человека, который был бы только подлец и больше ничего» [62].

И все же Гоголь для Достоевского «по силе и глубине смеха» — «первый в мире (не исключая Мольера)» (черновые заметки к «Подростку», 1876 г.).

На заре деятельности Достоевского именно этот мастер глубокого смеха открывает новые пути русской прозе. Под его влиянием растет очерковая литература; множатся описательные «физиологии», распространяется всеобщий интерес к простой зарисовке типов, к точной фиксации низовых обитателей столицы. В связи с новым изобразительным методом русской литературы, получившим вскоре название «натуральной школы», ее ведущий критик выдвигает положение о двух разрядах писателей: гениальных, т. е. создающих всеобъемлющие творения строгого искусства, и обыкновенных, или талантах, призванных описывать только отдельные явления жизни и притом не в обширных формах драм, поэм и романов, а в путевых заметках, фельетонах, очерках, летучих набросках. Большому мировому искусству противостоит литература факта с ее огромным значением для современного общества.

Белинский призывал писателей «обратить все внимание на толпу, на массу», на людей обыкновенных, на тех, кто ютится в убежищах голодной нищеты.

Молодое писательское поколение дружно откликается на этот призыв. Главной темой литературы становится Петербург убогих кварталов и нищенских квартир. Героями времени признаются бесправные обитатели этих углов, раздавленные нуждой и отброшенные в алкоголизм, проституцию, уголовщину. Мы уже отдаленно предчувствуем атмосферу «Преступления и наказания».

Эта новая доктрина, в свою очередь, увлекла Достоевского, а вскоре была закреплена его первым напечатанным трудом. В конце 1843 г. он переводит «Евгению Гранде», превосходную реалистическую повесть Бальзака, пронизанную глубоким драматизмом. Молодого переводчика несомненно привлекала и своеобразная форма избранного им оригинала, в сущности выходящего по своему социальному звучанию за грани обычной повести и представлявшего особый жанр «малого романа». Его-то Достоевский вскоре и принял для своего первого произведения (как сам он сообщал в своих письмах). Но не меньшее значение имела большая общественная идея Бальзака — гибельная власть золота над судьбами людей. Важна была и поразительная правдивость описаний: верность речевых портретов, точность в сложной истории обогащения провинциального миллионера, дар пластического воссоздания старого города и внутренних помещений того печального дома, где была обречена на медленное умирание чистая сердцем девушка.

62 Рукопись речи о Пушкине (Послесловие, ответ Градовскому). Опубликовано в книге Л. П. Гроссмана «Библиотека Достоевского. По неизданным материалам. С приложением каталога библиотеки Достоевского». Одесса, 1919, стр. 78.

Все это могло служить образцовой школой для начинающего писателя-реалиста. Точная бытопись углублялась здесь внутренней драмой, поразительной по своей простоте и силе и сообщавшей повести особую глубину в изображении душевной сосредоточенности и скрытого страдания. Это выходило за границы физиологического жанра и придавало маленькому роману характер затаенной психологической драмы. Вышедший из романтизма Бальзак в своем шедевре реалистического искусства выражал непоколебимую преданность методу углубленного раскрытия духовной жизни героев при точной разработке современного сюжета. Мы знаем, что Достоевский переводил «Евгению Гранде» с увлечением и восхищением.

Вторая работа начинающего литератора, выполненная весною 1844 г., до нас не дошла, но она все же поддается изучению. Это был перевод повести Жорж Санд «Последняя Альдини» (1837), одной из лучших в ее венецианском цикле. Сюда входили также «Маттеа» (1835), «Мозаичисты» (1837), «Орко» (1838) и столь восхитивший юного Достоевского «Ускок» (1838) — романтическая новелла о происшествии, послужившем Байрону материалом для его «Лары» и «Корсара».

Поэтический колорит этих итальянских повестей Жорж Санд сильно отличался от прозаических описаний французской буржуазии у Бальзака. Музыка и пение, как одна из ведущих тем, каналы и дворцы Венеции, как декорация любви простого гондольера и знатной синьоры Бьянки Альдини — все это создавало образец лирической прозы с новым социальным звучанием: титулованная героиня гордится своей любовью к юноше-плебею и готова променять свою древнюю фамилию на простонародное прозвище этого выходца из рыбачьей слободы. Но жизнь разлучает их.

Проходят годы. Гондольер Нелло становится знаменитым оперным певцом Лелио. Одновременно он вступает в тайный союз карбонариев, стремясь избавить порабощенную родину от иноземного владычества. И вот, в одном из театров Флоренции артист-заговорщик встречается с дочерью прекрасной Бьянки — юной Алезией, «последней из Альдини», которую знал в ее детские годы. Теперь это гордая и властная красавица. Жизнь готова сблизить их. Но народный певец остается верен своему призванию — свободному искусству и вольным скитаниям.

Через тридцать лет Достоевский с восхищением вспоминал свои первые чтения знаменитых «венецианских повестей», раскрывших ему новый жанр — поэмы в прозе. Так он и называет романы Жорж Санд: в них «самая безукоризненная и прелестная ф о р м а   п о э м ы» (XI, 313—314).

Достоевского увлекают и другие авторы, придающие европейскому роману новые направления.

В 1842 г. Белинский назвал Диккенса «первым романистом Англии», отметив его «верность действительности», хотя и не свободную от традиций «чувствительных романов прошлого». Этот новый стиль гуманистического реализма произвел сильнейшее впечатление на молодого Достоевского. Уже в 1847 г. он пишет об особой «диккенсовской прелести» рассказа.

Вскоре автор «Неточки Незвановой» навлек на себя укоры критики за сходство своих детских типов с соответствующими образами «Домби и сына». Вынужденный после каторги писать «беспечные» вещи, Достоевский избирает образцом для своего комического романа «Село Степанчиково» картину веселой старой Англии в «Записках Пиквикского клуба». В «Униженных и оскорбленных» и в некоторых главах «Преступления и наказания» ощущаются отражения неизменно восхищавшей его «Лавки древностей» (преследуемые судьбой старик Трент и его внучка Нелли, обвиненный в краже, как Соня Мармеладова, неповинный Кит). Компо-

нуя план «Идиота», Достоевский называет и мистера Пиквика среди прообразов своего светлого героя. В «Подростке» дана вдохновенная интерпретация «Лавки древностей». Мотив отцеубийства в «Жизни и приключениях Мартина Чезлвита» мог быть учтен автором «Братьев Карамазовых». В «Дневнике писателя» есть восторженный отзыв о Диккенсе.

В сложном творчестве английского писателя Достоевский ценил разные мотивы и темы — в ряде случаев обличительные и протестующие, обнажающие до дна социальные противоречия капиталистического Лондона. Но особенно было близко ему глубокое сочувствие творца «Николая Никльби» к отверженцам благоденствующего мира, к затворникам долговых тюрем и мученикам работных домов. Диккенс был для него прежде всего поэтом сострадания к обездоленным, защитником «приниженных лиц, справедливых, но уступающих, юродливых и забитых» (XI, 316), изобразителем прекрасного человека, просветляющего своим участием к страдальцам их темный и страшный мир. «Давид Копперфильд», «Оливер Твист», «Крошка Доррит» — все это для Достоевского по преимуществу романы морального озарения, близкие подчас его собственным этическим идеалам.

Таково было становление реалистической поэтики Достоевского в ее приближениях и борьбе с другими направлениями его молодости. Он упорно ищет синтеза современной, жизненной, социальной правды с необычайными судьбами исключительных героев, охваченных необычайными замыслами.

На этих путях примечательно и раннее намерение Достоевского, относящееся еще к 1843 г., перевести роман Эжена Сю «Матильда или исповедь молодой женщины».

Это была картина целого общества, утратившего моральное чувство. Высшие классы стремятся к наслаждениям, среднее сословие устремилось в погоню за золотом; народ угнетен и замучен. Злодей Люгарто и преступная Урсула, распутный и продажный Гонтран — вот представители этих господствующих общественных сил. Им противопоставлено единственное благородное существо в этом мире зла — кроткая девушка Матильда.

Порочные герои Эжена Сю восходят к типам Бальзака, а чистая героиня напоминает женщин Жорж Санд. Оба романических жанра, реалистический и идеальный, сливаются в новом виде,— «социального романа». Именно этим термином обозначит Белинский первое произведение Достоевского.

В «Матильде» Эжен Сю впервые обращается к идеям утопического социализма и развертывает действие романа на фоне революционных событий. Злоключения юной героини происходят среди бурных схваток июльского переворота, среди толков о новом терроре и панике аристократов. Беспощадная критика буржуазии и знати рвется из всех главных происшествий фабулы, уже сообщая ей то оппозиционное звучание, которое станет господствующим в «Парижских тайнах». Муж Матильды — молодой дворянин — продает ее мрачному злодею, который пытается сломить ее сопротивление угрозой разоблачения ее супруга — уголовного преступника (психологический ход, которым Свидригайлов, овладевший криминальной тайной Раскольникова, пытается покорить его сестру). Впервые главной пружиной действия Сю избирает преступления своих героев, внушающие читателям непреодолимый ужас и напоминающие им манеру Анны Редклиф, на которую ссылается сам автор.

Это был целый этап в развитии крупной европейской беллетристики. Готический роман начала века переродился к 40-м годам в новый вид. Названный по своей идейной направленности «общественным», он был

определен по форме публикации как роман-фельетон, поскольку предназначался для большой ежедневной печати.

Крупнейшими создателями таких газетных эпопей считались Фредерик Сулье, Эжен Сю, Александр Дюма. К ним вскоре присоединились Бальзак и Жорж Санд. Их большие романы, разрезанные на множество кусков, печатались в газетах в течение целого года. Такой способ опубликования вызвал революцию не только в издательском деле, но и в самом построении романа.

Необходимо было каждому публикуемому отрывку придать характер единого эпизода и сохранить при этом его связь с целым, т. е. оставить его незаконченным и возбуждающим любопытство к последующим событиям. Вот почему первостепенную важность представляла выкройка каждого отрезка с подъемом интереса в начале и особенно в конце. Такое задание выполняла необычайная по запутанности интрига, способная захватить внимание читателя и непрерывно держать его в своей власти. Отсюда непроницаемая тайна, до конца господствующая в сюжете, и бесконечная вереница катастрофических ситуаций. Театральные эффекты, внезапные появления, странное и ужасающее, прерванная кульминация, условные и упрощенные типы, вычерченные плакатно,— такова была основа фабулы. Развратный аристократ, угнетенный пролетариат, безгрешная проститутка, благородный преступник — вот главные маски этого фельетонного эпоса.

Обращаясь к массовой аудитории, новый жанр стремится к демократизации своих идей и даже открыто пропагандирует утопический социализм. Коллизия богатства и бедности, ужасы капиталистического центра, страшные социальные последствия голода и нищеты, мир преступлений и разврата, апелляция к мечте о всеобщем счастье, которое может и должно быть организовано людьми,— вот что определяло внутреннюю форму романа-фельетона и придавало ему «народный» характер.

Родоначальником такой газетной эпопеи считался Фредерик Сулье, автор «Мемуаров дьявола», написанных по типу «Хромого беса» Лессажа, но ставящих себе задачу изобразить пытки и разврат, как непреодолимое зло мира. В основе его сюжетов — резкие социальные контрасты и потрясающие уголовные случаи: он изображает, как суд присяжных приговаривает к смерти невинного; юная девушка продана старику; ростовщик убивает своего тестя и становится депутатом; жена отравляет мужа. Все это развертывается в быстрых темпах, с напряженным драматизмом, при повышенной интенсивности всех переживаний героев. Молодой Достоевский, по свидетельству Григоровича, «очень пристрастился к романам Фредерика Сулье, при чем особенно восхищали его «Записки демона»» [63]. В 1861 г. он называет их автора в одном ряду с Шиллером, Бальзаком и Гюго (XIII, 525).

Крупнейшим продолжателем Сулье был признан Эжен Сю. Исключительно продуктивный писатель, он опубликовал в газетах множество романов, из которых особенно прославились «Матильда» (1840—1841), «Парижские тайны» (1842—1843), «Вечный жид» (1844—1845), «Мартын-найденыш» (1845—1847) — последний с изображением счастливой жизни в фаланстере [64].

---

[63] Д. В. Григорович. Литературные воспоминания. М., изд. «Academia», 1928, стр. 139.

[64] Возможно, что относящийся к 1845 г. замысел Достоевского писать «Записки лакея о своем барине» связан с этим романом Сю: его полное заглавие «Мартын-найденыш или записки лакея» (печатался в газете «Constitutionnel» с 25 июня 1845 г. по 12 июля 1845 г.). Достоевский сообщает о своем замысле брату 8 октября

Достоевский бережно хранил в своей библиотеке десятитомное французское издание «Парижских тайн» [65].

Соперником Эжена Сю считался Александр Дюма-отец, опубликовавший в газетах «Трех мушкетеров» (1844) и «Графа Монте-Кристо» (1844—1845). Достоевский не раз называл в своих статьях его имя и ценил в авантюрном жанре наличие «дюмасовского» интереса.

Некоторые приемы романа-фельетона свойственны многим произведениям Достоевского. Но самый тип такой романной «мелодрамы» наиболее ощутим в «Униженных и оскорбленных». Вернувшись из ссылки и пробуя разные формы для своих новых замыслов, автор «Записок из Мертвого дома» решает поместить в своем журнале «социальный роман», написанный в духе ведущего жанра 40-х годов. По всем правилам такой эпопеи он группирует героев на противоположных позициях духовной просветленности и нравственного падения, окутывая тайной главные события, изображая злодея-аристократа рядом с его смиренными и благородными жертвами, рисуя подонки большого города с такими цветами в подвалах, как Нелли, которая к концу рассказа оказывается родной дочерью князя Валковского. Здесь ощущаются сюжетные ходы «Парижских тайн», где в прелестной девушке, брошенной в нищету и притоны большего города, обнаруживается дочь князя Герольштейнского, спасенная под конец отцом от столичного «дна», но вскоре угасающая от медленной болезни. В истории безжалостной эксплуатации петербургской девочки чудовищной Бубновой отразились некоторые черты из истории той же прелестной Флер-де-Мари, которую истязают содержательницы притонов — Людоедка и Сова. В своей юной героине Сю хотел изобразить женщину, сохранившую душевную чистоту среди окружающего ее страшнейшего разврата. Достоевский оценил драматизм и поэзию такого замысла.

Изложение в «Униженных и оскорбленных» ведется нервно и отрывисто, с присущими роману-фельетону неожиданными поворотами интриги и ударными заключениями частей и глав. Характерно завершение эпизодов в роковые мгновения, на переломе событий, в моменты высших потрясений, непредвиденных ударов, крайней встревоженности героев и заинтересованности читателей («Я бросился вслед за нею, предчувствуя недоброе».— «Он был как в исступлении. Я придвинул ей кресла. Она села. Ноги ее подкашивались».— «Любопытство мое было возбуждено до последней степени».—«Я вскрикнул от ужаса и бросился вон из квартиры».— «Судороги пробежали по лицу ее, и она в страшном припадке упала на пол» — III, 33, 75, 99, 233, 278). Все это характерные финалы прерывающихся глав романа-фельетона.

Достоевский следует и общим принципам поэтики этого романического рода. Эжен Сю заявлял, что его эпопеи не произведения искусства, что «Тайны Парижа» с художественной точки зрения — дурная книга, но она хороша по своим моральным задачам. Правильнее было бы сказать — по своему сюжетному интересу и по своей общественной актуальности.

В такой манере быстрого и горячего рассказа, не отделанного, но впечатляющего и увлекательного, написаны и «Униженные и оскорбленные». Добролюбов верно почувствовал их намеренно неотделанный стиль, объявив этот роман «ниже эстетической критики» [66]. Достоевский не оспари-

---

1845 г. Он особенно любил этот роман Сю и уже в 70-х годах неоднократно рекомендовал прочесть его в своей приятельнице Е. А. Штакеншнейдер (Е. А. Штакеншнейдер. Дневник и записки (1854—1886). М.— Л., 1934, стр. 464).

[65] «Семинарий по Достоевскому». М.— Пг., 1922, стр. 33.

[66] Н. А. Добролюбов. Забитые люди. Избранные сочинения, М.— Л., 1947, стр. 331.

вал этого отзыва и даже поддержал его: «Я написал *фельетонный роман*», в нем «выставлено много кукол, а не людей», «в нем ходячие книжки, а не лица, принявшие художественную форму». Но автор верил, что в его создании будет поэзия, два-три горячих и сильных места; что два характера окажутся верными и художественными. «Вышло произведение дикое,— заключает Достоевский,— но в нем есть с полсотни страниц, которыми я горжусь...» (XIII, 350).

Некоторое недоумение критики объяснялось парадоксальностью формы, избранной Достоевским для разработки своей социальной темы. За время десятилетнего изгнания автора «Двойника» в русской литературе утвердился критический реализм, создавший новые типы повестей и романов. Уже появились «Детство и отрочество», «Дворянское гнездо» и «Накануне», «Обломов» и «Губернские очерки». Роман-фельетон 40-х годов представлялся публицистам-шестидесятникам изжитой и отошедшей формой. В дальнейшем сам Достоевский сохранит в своей теории романа и творческой практике лишь некоторые его элементы. К выраженному типу романа-фельетона он уже никогда не вернется. Вскоре перед ним раскрылся новый эпический стиль.

3

Роман-фельетон вел к социальному роману, получившему новое выражение в р о м а н е - э п о п е е. Большим событием литературной Европы было появление в 1862 г. «Отверженных» Гюго. Новый жанр восходил во многом к произведениям Сю, Сулье, Дюма и особенно Бальзака и Жорж Санд. «Поэма» Гюго о несчастных намеренно продолжала «социальный роман» 40-х годов. Но она отличалась большей глубиной общественной проблематики, глубокими лирическими отступлениями, целой галереей выдающихся художественных образов и, главное, сокрушительным гневом великого поэта против ужасов государственного гнета или «социального удушья» современности [67]. Унижение пролетариев, падение женщин, вымирание детей — таковы три основные темы, выдвинутые Гюго.

Такая проблематика развертывает грандиозную картину эпохи от судьбы рабочего, ставшего каторжником, и от участи юной крестьянки, брошенной в парижскую проституцию, до битвы под Ватерлоо и баррикадных боев Сен-Дени.

Роман Гюго имел огромный успех. Три русских журнала, в том числе и «Современник», стали одновременно публиковать его в переводах, немедленно же запрещенных цензурой. Путешествуя за границей в 1862 г., Достоевский буквально «проглатывал» в неделю по три-четыре тома только что появившихся «Отверженных»,— свидетельствует его спутник Страхов. Книга произвела на него сильнейшее впечатление. Он тогда же писал об истории Жана Вальжана, как о романе всемирного значения, выразившем с необычайной силой основную мысль всего искусства XIX века — о восстановлении униженных и всеми отринутых париев общества, задавленных гнетом обстоятельств и предрассудков. Это мнение он сохранил до конца.— ««Les Misérables» я очень люблю» [68],— писал Достоевский уже в 1877 г., снова отмечая высокую человечность, любовь и великодушие Гюго к падшим людям.

Критика не раз сопоставляла образы Фантины и Сони Мармеладовой, Жавера и Порфирия Петровича, Париж и Петербург двух романистов, их

[67] Виктор Гюго. Отверженные, т. I, М., 1948, стр. 25.
[68] Письма, III, стр. 264.

общий интерес к общественному дну большого города с его уголовщиной, пороками, несчастьями, гибелью юных жизней. И только новый романический стиль, высоко оцененный в «Отверженных» Достоевским, никогда еще не изучался его исследователями. Между тем он представляет выдающийся интерес в художественной эволюции автора «Бедных людей».

В «Отверженных» впервые выдвинута новая романическая формула большой глубины и силы. Богатая сюжетная ткань романа прорезана философскими речами, внутренними монологами, отступлениями рассказчика, беседами его героев. Криминалы и детектив здесь перемежаются разговорами или размышлениями действующих лиц, ставящих большие и волнующие проблемы истории, политики, нравственности.

Пытаясь разрешить их на основе своего утопического учения о борьбе в мире двух сил — добра и зла, Виктор Гюго стремится воплотить эти моральные категории в образах своих главных персонажей. Отсюда философские диспуты и другие публицистические отвлеченные «партии» его романа, освещающие с противоположных сторон кардинальные проблемы социологии и морали.

Такова беседа епископа Мириэля с членом Конвента. Старый революционер при смерти. Это придает особую непреложность его последним размышлениям о жизни. Обсуждаются противоречия государственности и права. Цитируются памятные даты. Вспоминают и девяносто третий год, когда был казнен Людовик XVI, и карательные экспедиции против гугенотов, воспетые в молебствиях Боссюэ. Разоблачаются жестокости истории. Приводятся беспримерные случаи мучительства невинных. Член конвента потрясает своего собеседника неотразимой репликой:

«О сударь, сударь, мне жаль Марию-Антуанетту, эрцгерцогиню и королеву, но мне не менее жаль и ту несчастную гугенотку, которую в 1685 году, при Людовике Великом, привязали к столбу, обнаженную до пояса, причем ее грудного ребенка держали на некотором расстоянии от нее. Грудь женщины была переполнена молоком, а сердце мучительной тревогой. Изголодавшийся и бледный малютка видел эту грудь и надрывался от крика. А палач говорил женщине — матери и кормилице: «Отрекись!», предоставляя ей выбор между гибелью ее ребенка и гибелью души. Что вы скажете об этой пытке Тантала, примененной к матери? Запомните, сударь, Французская революция имела свои причины. Будущее оправдает ее гнев» [69].

Такие сопоставления и выводы как бы предвещают знаменитые «фактики и анекдотики» Ивана Карамазова, подкрепляющего ими свою критику исторического процесса.

Большую жизненную тему ставит в романе Гюго и речь Комбфера на баррикаде. Оратор видит над собой «тени женщин, ломающих руки». Чистые девушки будут голодать,— они выйдут на рынок, где торгуют человеческим телом. «Вспомните об улицах, о тротуарах, заполненных прохожими, о магазинах, перед которыми слоняются по грязи полуобнаженные женщины. Ведь они тоже были когда-то невинными. Вспомните о ваших сестрах... Нищета, проституция, полиция, больница Сен-Лазар — вот что суждено этим нежным красавицам...» [70].

В такой публицистической тональности прозвучат вскоре размышления Раскольникова о сестре Дуне, о Соне Мармеладовой, о «диаволовом водевиле» его проклятой эпохи.

Все подобные раздумья и вопросы, аргументы и призывы раскрывали новый романический стиль — с о ц и а л ь н о - ф и л о с о ф с к и й. Роман

[69] Виктор Гюго. Отверженные, т. I. М., 1948, стр. 67.
[70] Там же, т. II, стр. 315.

большой общественной темы становился исследованием о глубочайших проблемах человеческого существования. Он обращался к происшествиям и коллизиям для решения сложнейших случаев совести и для новой постановки самых ответственных нравственных задач. Именно к этому вел Достоевского весь путь его творческого развития. «Униженные и оскорбленные» еще не установили его окончательной манеры. Только теперь, к середине 60-х годов, она утверждается непоколебимо. Роман — это конфликт, перерастающий в трактат. События ведут к дискуссиям. Драмы жизни кристаллизуются в изречения высокой мудрости.

Именно так будут строиться отныне книги Достоевского. В этом направлении они будут расти и развиваться до самого конца его деятельности. Этим он и завершит свой путь. «Братья Карамазовы» — ряд диспутов и докладов. Семья дегенератов кажется факультетом богословия и социологии. Все спорят о боге, о политике, о страдании, о России, о будущем, о морали — монахи и адвокаты, семинаристы и судейские, литераторы и лакеи, даже любитель «мовешек» и поломоек, погрязший в разврате Федор Павлович, даже злодей и выродок Смердяков. Здесь все охвачены огромной проблематикой всемирной истории и всечеловеческой культуры. Стремление решить вековечные вопросы в борьбе страстей и живыми голосами создает особый обильный противоречиями интеллектуальный стиль романа, с его психологическими проблемами и философскими контроверзами. Вырастающие на крови, выступающие из уголовной фабулы, переплетающиеся с тайными мотивами отцеубийства, эти дискуссионные темы обнажают самые сокровенные и страшные провалы души человеческой, подчас обреченной на гибель, но не теряющей все же своей способности к к новому полету, высоким идеям, к нравственному возрождению.

4

Философский ум Достоевского был склонен к обобщениям и аналогиям, обращавшим подчас художника к символическому методу воплощения его идей. Это не было, как правило, «сверхреальным» течением, уводящим от жизни и современности в «потусторонний мир» или затемняющим точное значение речи иносказаниями и намеками. Достоевский оставался всегда изобразителем современной России и сторонником выразительного языка с прямым и очевидным смыслом каждого слова. Верный своему исконному «внутреннему» реализму, он в основном сохранял верность той системе реалистической символики, которую применяли и другие русские классики, стремившиеся обогащать свои изобразительные возможности образной эмблематикой, ни в чем не нарушающей законов художественной правды («Мертвые души», «Гроза», «Обрыв», «Новь», «Воскресение», «Вишневый сад»).

Достоевский несомненно возводил свои образы (как писал Горький о Чехове) «от реальностей до философских обобщений», возвышая реализм «до одухотворенного и глубоко продуманного символа» [71]. Он синтезировал явления современной действительности в предельно выразительных обобщенно-типических фигурах. Это были образы-символы, получавшие всеобщее признание, как окончательное выражение глубоких и сильных свойств человеческой природы, обычно героических, но нередко и отрицательных (Соня — страдание человеческое, Мышкин — высшая нравственная красота, Смердяков — глубочайший аморализм и т. д.). Все это

[71] М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания. М., 1951, стр. 28.

тщательно продумывалось писателем и восходило к некоторым близким ему течениям поэзии. Характерно, что и сам он склонен был толковать символически ряд образов мировой литературы. Для него Квазимодо — олицетворение угнетенного в средние века французского народа, в котором просыпается жажда справедливости, сознание своей правды и ощущение своих бесконечных сил.

Внимание Достоевского привлекали некоторые «символисты до символизма». Из русских лириков своего времени он высоко ценил Тютчева, которого неоднократно цитировал и признавал «сильным и глубоким русским поэтом, одним из замечательнейших и своеобразнейших продолжателей Пушкинской эпохи» [72]. В мировоззрении и мышлении двух писателей было много общего. Тютчев вышел из романтической философии и стремился раскрыть в своих образах сущность мироздания, осветить в них глубины души человеческой. Достоевский ценил в нем, по свидетельству художника Перова, «первого поэта-философа, которому равного не было, кроме Пушкина, и который выше Гейне» [73].

Из зарубежных предшественников символизма заинтересовал Достоевского Эдгар По, рассказы и повесть которого он напечатал в своем журнале «Время» в 1861 г. Поэт трагического одиночества, изобразитель страстей и преступлений, мастер детективной новеллы, художник страдания и отчаяния,— американский новеллист мог многим привлечь к себе внимание Достоевского. В заметке «Три рассказа Эдгара По» редактор «Времени» отметил особую «материальную фантастичность» этого смелого автора, захватывающего читателей своим неотразимым воображением. «Он почти всегда берет самую исключительную действительность,— характеризует Достоевский манеру По,— ставит своего героя в самое исключительное внешнее или психологическое положение и с какою силою проницательности, с какою поражающею верностью рассказывает он о состоянии души этого человека!» (XIII, 523). Таким был, конечно, и творческий метод Достоевского.

Изучая творца «Карамазовых» со всей объективностью и полнотой, мы должны признать, что ему был свойственен — преимущественно в последнюю эпоху его деятельности — и символизм мистический, или «двуплановый». Недаром в его личной библиотеке имелось столько книг о религиозном опыте и «тайнах» бытия. Он был несомненно начитан в богословии, и это заметно отражалось на его последних произведениях. В «Братьях Карамазовых» Достоевский открыто декларирует свое религиозно-философское исповедание, сложившееся окончательно в его беседах с молодым Владимиром Соловьевым. Особенно показательны в этом отношении поучения старца Зосимы «О аде и адском огне, рассуждение мистическое», «О молитве, о любви и о соприкосновении мирам иным» (IX, 314, 318) и ряд других. Все они выдержаны в характерном стиле внеканонической литературы о «богопознании», «экстазе», «таинственном общении с абсолютом» и проч. Поучения Зосимы — это православная стилизация или экзегеза, т. е. истолкование платоновского идеализма, воспринятого христианской церковью и в этом аспекте разработанного в трактатах, записанных Алешей: «корни наших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных» (IX, 316) и проч.

К таким положениям и сводится морально-идеологическая программа Достоевского, уводящая его в мир догадок и прозрений от реалистического метода объективного познания, завещанного ему Белинским.

Следует, к сожалению, признать, что враждебность Достоевского рево-

[72] «Гражданин», 1873, № 30, стр. 842 (некролог).
[73] «Искусство», 1929, V—VI, стр. 46—47.

люционно-демократическим идеям обращала его и к антисоциальным тенденциям в искусстве. Это повлекло его уже в 1864 г. к разработке темы духовного подполья. Так сказалось предвестье того «декаданса», который заметно окрасил произведения стареющего романиста. Патологические переживания героев, одержимых расщеплением мысли, охваченных болезненной возбудимостью и совершающих сексуальные преступления, теряющих рассудок и готовых на убийство, склонных к галлюцинациям и навязчивым идеям и, наконец, утрачивающих дар логической мысли и речевой цельности — таковы явления, тщательно воплощаемые творцом «Бесов» и «Карамазовых». Одним из самых характерных выражений такого больного, изощренного и упадочного искусства является несомненно «Исповедь Ставрогина».

Стиль этого беспримерного документа органически связан с его проблематикой: всюду, где господствуют темы позорного преступления, речь исповедующегося изломана необычными, сбитыми, осекающимися фразами. Острый самоанализ преступного сознания и беспощадная запись всех его мельчайших разветвлений выразились здесь в новом принципе расслоения слова и распластования обычной правильной речи. На всем протяжении ставрогинского показания чувствуется разложение естественного повествовательного слога. Исповедь страшного грешника выражена в беспрерывном распаде слова и образа, как бы отражающих хаотическое и смятенное сознание преступника. Жуткость темы настойчиво искала каких-то новых приемов искаженной и раздражающей фразы. Изощренный стилист нашел ключ к решению этой труднейшей задачи, открыл словесное соответствие упадочному и преступному сознанию своего героя и дал первый характерный образчик «декадентского» стиля.

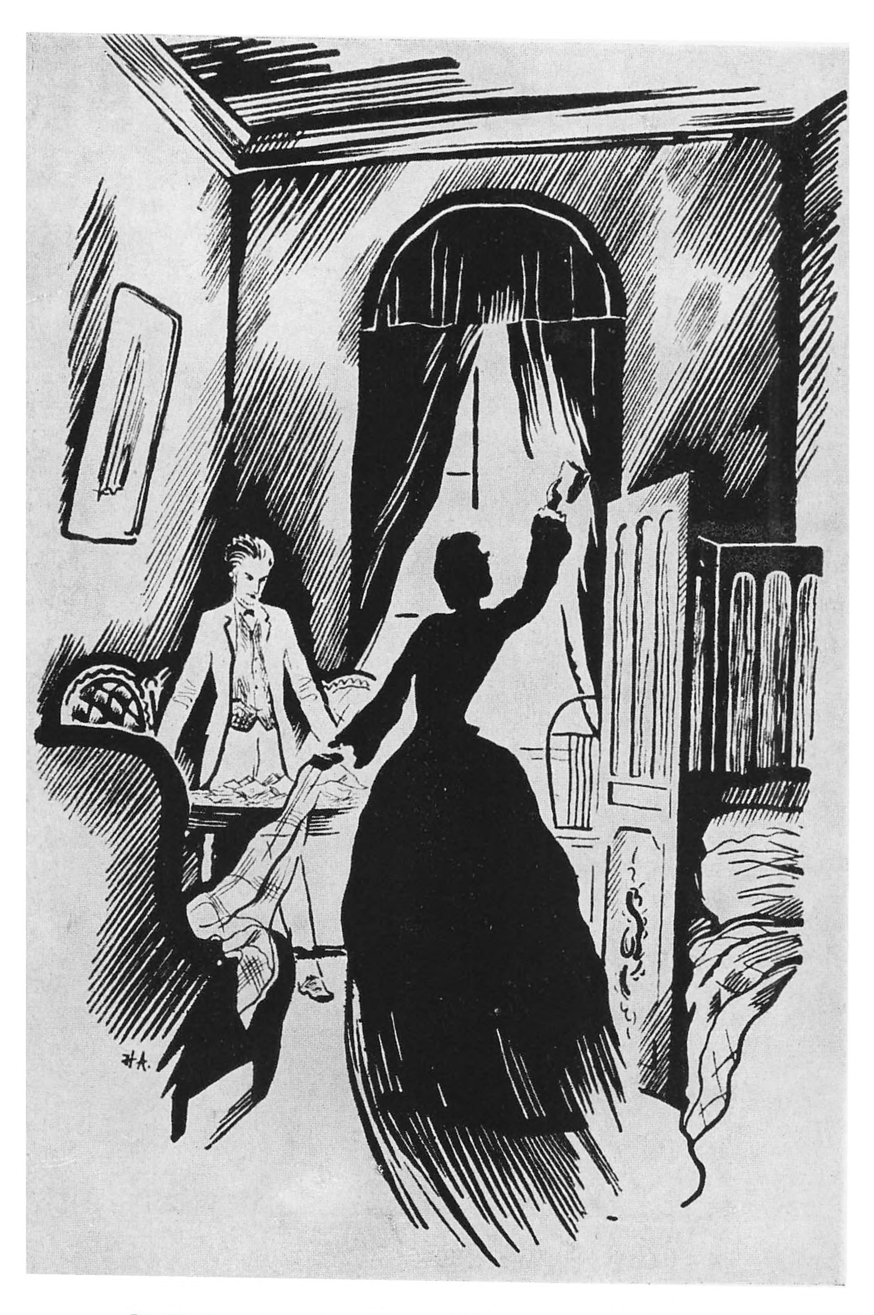
В 70-е годы Достоевский поглощен замыслом романа «Беспорядок» о распаде и гибели России. «Разложение — главная видимая мысль романа» [74], записывает он в 1875 г.,— разложение семьи, общества, руководящих идей, созидательных сил науки. И через весь последний роман Достоевского проходит тема «всеобщей неурядицы и бестолковщины нашей настоящей минуты», «дикого карамазовского безудержа», «расшатанности до основания нравственных начал», умственной смуты и морального бездорожья (X, 379) [75]. Символ этого разложения — Федор Карамазов, алкоголик, хищник и половой психопат. А рядом с беспримерными греховодниками здесь вырисовывается и новый патологический тип подростка — девочка-садистка Лиза Хохлакова: «Я иногда думаю, что это я сама распяла. Он висит и стонет, а я сяду против него и буду ананасный компот есть» (X, 250).

Создатель таких образов считал, что в них он выразил «современную интеллигентскую Россию» в ее глубоких недрах и духовном «беснований». Лишь в иноке Алеше видел он залог будущего возрождения своей страны.

Но Достоевский ошибался: Россия не разлагалась. Она и в 70-е годы собирала свои внутренние силы, продолжала проявлять свою творческую одаренность, совершала подвиги самоотречения, готовила народ к его разумному и счастливому будущему. Это была эпоха «Анны Карениной» и «Русских женщин», «Бесприданницы» и «Снегурочки», «Хованщины» и «Бориса Годунова», «Бурлаков» Репина и «Утра стрелецкой казни» Сурикова. Русскую литературу этой эпохи Достоевский, конечно, признавал и даже считал роман Толстого событием мирового значения, но от верной оценки великих открытий передовой русской науки и русского

[74] Записные тетради к «Подростку» (неизданные) — см. статью: Л. П. Гроссман. Последний роман Достоевского. В кн.: «Братья Карамазовы». М., ГИХЛ, 1935, стр. 4.

[75] Там же, стр. 19.



Н. В. Алексеев.— Иллюстрация к повести «Игрок»

Н. В. Алексеев.— Иллюстрация к повести «Игрок»

искусства он был отрезан своими философскими позициями мыслителя-идеалиста.

Это не могло не отразиться на его творчестве. Он вел в своих романах борьбу с материализмом и отрицал точную систему знаний о природе и обществе. Он сочувствовал Дмитрию Карамазову, возненавидевшему знаменитого физиолога Клода Бернара за его объяснение духовной жизни функциями мозга и нервной системы: как можно «хвостиками» определять бессмертную душу!— возмущается Митенька. Для него и радикал Ракитин, и либерал Фетюкович — «Бернары презренные», ибо в бога не веруют. Французскому биологу противопоставлен в романе монастырский мистик с его интуитивным опытом, не поддающимся контролю микроскопа и скальпеля.

Такова была «теория познания» позднего Достоевского. Она наложила свой отпечаток на его художественный метод, на замыслы и образы его созданий, но, к счастью, не захватила в целом его творческого организма, сохранившего до конца свою силу и жизненность.

5

В 60-е годы напряженные искания Достоевского-романиста получают новое направление от великих русских книг этого поворотного десятилетия.

В 1869 г. была закончена и вышла отдельным изданием знаменитая эпопея Толстого. Высшая форма повествования, данная в «Войне и мире», сразу привлекла к себе внимание Достоевского, как некий образец, представший перед ним в качестве нового, труднейшего и потому обязательного для него, как художника, задания.

Некоторое начало соревнования с сильнейшими мастерами было вообще свойственно Достоевскому и нередко благоприятно стимулировало процессы его творчества. Впоследствии Тургенев, сильно задетый автором «Бесов», утверждал, что Достоевский «не мог равнодушно относиться к чужому успеху». Это верно лишь в том отношении, что Достоевский действительно пристально следил за «чужими успехами» и учитывал их для своего собственного творчества. В молодую эпоху он этого не скрывал и довольно открыто состязался в своих ранних произведениях с кумиром тогдашнего читательского поколения — Гоголем, которого считал необходимым и вполне возможным преодолеть и превзойти в своих творениях. Успехи же сверстников особенно настораживали его. Уже в 1846 г. он называет Герцена и Гончарова своими соперниками: «Их ужасно хвалят», но «первенство остается за мною покамест и надеюсь, что навсегда» [76]. Только что вернувшись из Сибири, Достоевский из Твери сообщает брату о своих ближайших творческих планах: «Одним словом, я вызываю всех на бой...» [77]. Литературное соревнование на первенство — та атмосфера, которую всегда искал Достоевский.

Вот почему сдержанный успех «Идиота» не мог не встревожить писателя. Внимание читателей и критиков устремилось в другую сторону. Единомышленник Достоевского Страхов в журнале «Заря» писал: ««Война и мир» есть произведение *гениальное*, равное всему лучшему и истинно великому, что́ произвела русская литература... С появлением 5-го тома «Войны и мира» невольно чувствуется и сознается, что русская литература может причислить *еще одного* к числу своих *великих писателей...*» [78].

[76] Письма, I, стр. 89.
[77] Там же, стр. 257.
[78] [Н. Н. Страхов]. Литературная новость.— «Заря», 1869, март, стр. 199.

Страхов определяет творение Толстого как неслыханное явление — эпопею в современных формах искусства.

Так стало перед Достоевским новое огромное задание. Его заграничные письма конца 60-х годов изобилуют беглыми упоминаниями имени Толстого, просьбами прислать ему «Войну и мир», некоторыми полемическими возражениями на восторженные оценки Страхова, поставившего автора этой книги в ряд с Пушкиным. В связи с такими оценками толстовского романа у Достоевского, в плане присущего ему творческого соревнования, возникает потребность испробовать себя в таком же огромном эпосе и выразить свою философию в обширнейшем романическом произведении. «Вся идея потребует большого размера, объемом, по крайней мере, такого же, как роман Толстого»,— сообщает он Страхову [79]. Из писем к Майкову мы узнаем, что основная тема романа — это скитальчество атеиста, который «под конец обретает и Христа и русскую землю, русского Христа и русского бога» [80]. Так Достоевский начинает планировать «Житие великого грешника» или «Атеизм» под непосредственным впечатлением от эпопеи Толстого [81].

За несколько лет перед тем русская литература отметила еще один триумф. В разноголосице мнений и спорах критиков крупнейшее значение было признано за другим русским романом 60-х годов — «Отцами и детьми» Тургенева. Образ Базарова произвел сильнейшее впечатление на всю читающую Россию и как бы открыл эпоху генеральных смотров и великих переоценок в публицистике и критике. Приход в русскую жизнь после севастопольского разгрома нового героя с «утилитарным» мировоззрением и революционными тенденциями положил резкую грань в смене русских поколений и решительно отодвинул в прошлое представителей эстетических воззрений предшествующего десятилетия. Тургенев первый с большой зоркостью и отчетливостью сопоставил характерные типы двух идейных эпох, сведя в «Отцах и детях» людей своей романтической молодости с трезвыми реалистами и завоевателями новой жизни. Стык враждебных идеологических планов оказался необыкновенно плодотворным в художественном отношении и дал сильнейшую драматическую зарядку роману. Распря двух поколений надолго становится господствующей темой русских писателей и привлекает к себе на исходе десятилетия острое внимание Достоевского. Контраст двух мировоззренческих систем ложится в основу композиции «Бесов», сообщая испытанной антитезе новое необычайное усиление. То, что Тургеневым дано в плане идеологии, Достоевский вскрывает в политическом разрезе. В «Отцах и детях» с идеалистами-эстетами сопоставлены материалисты-практики, с гуманными мечтателями — трезвый реалист. В «Бесах» с либерализмом и оппозицией 40-х годов сопоставлен беспощадный революционный террор, с письмами Белинского и Чаадаева — «Катехизис революционера», с кружками 40-х годов — общество топора и расправы, с Тургеневым и Грановским — Нечаев и его вооруженная пятерка.

---

[79] Письма, II, стр. 258.

[80] Там же, стр. 150.

[81] Следы этого влияния остались в черновых планах «Бесов»: «Нечаев ‹т. е. будущий Петр Верховенский.— *Л. Г.*› глуп, как *старшая княжна* у Безухова, но вся сила его в том, что он человек действия».— «Записные тетради Ф. М. Достоевского», стр. 235.

Отметим, что это было не первым обращением Достоевского к Толстому. В 1859 г., переделывая уже после Сибири «Двойника», он ставит себе задание раскрыть «сокровеннейшие тайны чиновничьей души à la Толстой». (Записные тетради Достоевского 1861—1864 гг. Библиотека им. В. И. Ленина).

Во всяком случае, ориентация Достоевского на знаменитый тургеневский роман не подлежит сомнению, и недаром имя Базарова неоднократно упоминается в черновых записях к роману. Острую тему современности Достоевский стремился выразить наиболее актуальной романической формулой. В боевых событиях новейшей литературы он ищет образцы для заострения своего замысла. Не Искандер и Гончаров, а Толстой и Тургенев с их ошеломившими русскую мысль созданиями признаются теперь Достоевским «соперниками», которых «ужасно хвалят» и которые, видимо, отнимают у него право на первенство. Отталкиваясь от их шедевров, вступая с ними в титаническую борьбу, будет отныне писать свои романы Достоевский. «Бесы» — это его борьба с «Отцами и детьми», «Подросток» — его единоборство с «Детством», «Отрочеством» и «Юностью», «Братья Карамазовы», в которых наиболее полно осуществилась задуманная эпопея о «Великом грешнике»,— это его генеральный бой с «Войной и миром». Трудно решить, на чьей стороне осталась победа, но это скрытое соревнование придало трем последним романам Достоевского ту повышенную напряженность внутренней борьбы художника с великими образцами своих собратьев по искусству, которая напоминает героическое единоборство мастеров Возрождения — Леонардо и Микельанджело в работе над единой темой — о знаменитой победе флорентийской республики в битве при Ангиари, относительно которой до сих пор не решен вопрос о победителе состязания.

V. РОМАН И НОВЕЛЛА

В последнее пятнадцатилетие своей жизни Достоевский как бы поднимается на новую, неведомую дотоле творческую высоту и создает ряд своих знаменитых шедевров. Для понимания мастерства великого писателя необходимо рассмотреть в целом хотя бы некоторые из этих художественных образцов, получивших всемирное признание.

Как слагалось искусство великого новатора в «Преступлении и наказании» и «Кроткой»? Что представляют собой по своей идейной и сюжетной структуре созданные им роман и новелла? Попытаемся ответить на эти вопросы.

1

«Преступление и наказание» прочно устанавливает характерную форму Достоевского. Это первый у него философский роман на уголовной основе. Это одновременно и типичный психологический роман, отчасти даже и психопатологический, с весьма заметными следами полицейского романа-фельетона и «черного» или мрачно-авантюрного романа английской школы (образцами всех этих жанров Достоевский увлекался в молодости).

Но это прежде всего,— как и первое произведение Достоевского,— роман социальный, ставящий в гущу событий и под огонь диалектики большие и больные темы современной политической минуты во всем напряжении протекающей борьбы идей и общественных сил.

Свой первый небольшой по размерам социальный роман 1845 года Достоевский облек в традиционную форму писем. Свой первый большой социальный роман он сложно и самобытно строил через двадцать лет как проблемный «внутренний монолог» героя, перемежающийся философскими диалогами на фоне детективного сюжета. Длительный и углубленный самоанализ Раскольникова, его диспуты с Порфирием, Свидригай-

ловым, Соней среди беспрерывной игры убийцы с полицейской и следственной властью — такова развернутая ткань «Преступления и наказания».

Высокое искусство романиста сказалось в органическом сплетении этой основы с острейшими темами современной публицистики, превратившими уголовный роман на умозрительной основе в грандиозную социальную эпопею.

«Преступление и наказание» прежде всего — роман большого города XIX века. Широко развернутый фон капиталистической столицы предопределяет здесь характер конфликтов и драм. Распивочные, трактиры, дома терпимости, трущобные гостиницы, полицейские конторы, мансарда студента и квартира ростовщицы, улицы, закоулки, дворы и задворки, Сенная и «канава» — все это как бы порождает собой преступный замысел Раскольникова и намечает этапы его сложной внутренней борьбы.

Рисуя в традициях ранней натуральной школы этот, специфически петербургский, «пейзаж и жанр», Достоевский как бы конкретизирует отвлеченную идею своей эпической композиции. Изобразительный дар неподражаемого мастера городской гравюры придает поразительную четкость развернутой им борьбе и сообщает его прозе ту живую осязаемость, которая вызывает в читателе ощущение жизненной полноты и неотразимой подлинности.

История мирового романа не знает произведений, в которых с большей силой было бы выполнено высшее задание романиста — воплотить великую, в его понимании, идею в творческих образах и заставить интенсивно жить вымышленных носителей огромного философского замысла.

Принцип оформления этого «отчета об одном преступлении» был найден не сразу. Достоевский намечал три основные формы для своего романа: 1) рассказ в первом лице, или исповедь самого героя, 2) обычная манера повествования от автора и 3) смешанная форма («кончается рассказ и начинается дневник»). Первая форма (т. е. «рассказ от я») предполагала, в свою очередь, два варианта: воспоминание о давнишнем преступлении (восемь лет назад) или же показание во время суда. Такое публичное признание особенно привлекало Достоевского и долгое время господствовало в его работе. «Я под судом и все расскажу. Я все запишу. Я для себя пишу, но пусть прочтут и другие, и все судьи мои, если хотят. Это полная исповедь. Ничего не утаю» и пр.

Форма эта, вероятно, подсказана Достоевскому «Последним днем приговоренного к смерти» Гюго. В предисловии к «Кроткой» он называет эту вещь «шедевром» французского писателя. Первоначально повесть о Раскольникове задумывалась, очевидно, по типу и в масштабах рассказа Гюго, у которого именно и дана сжатая исповедь осужденного преступника с внезапным и ошеломляющим зачином: «Я приговорен к смерти» (ср. у Достоевского «Я под судом»).

Вариантом к такому судебному монологу явилась в планировке повести форма мемуаров преступника о давнишнем преступлении, происшедшем за восемь лет до начала рассказа: «Новый план. Рассказ преступника... Это было ровно восемь лет назад, и я хочу рассказать все по порядку. Начал я с того, что пошел закладывать ей часы» [82] и пр.

Трудность охватить все возникающие сюжетные возможности рассказом от имени героя, неизбежно отсекающим все эпизоды, в которых сам

[82] Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание». Неизданные материалы. Подготовил к печати И. Гливенко. М.— Л., 1931, стр. 62.

рассказчик не участвует, заставляет Достоевского задуматься над принятой системой.

Он намечает новый план, в котором изложение уже ведется от имени автора, но сосредоточено на главном герое (сохраняя таким образом нить первоначального повествования в первом лице): «Еще план. Рассказ от имени автора, как бы невидимого, но всеведущего существа, но не оставляя его, Раскольникова, ни на минуту, даже со словами: «и до того все это нечаянно сделалось»» [83]. План этот, как известно, вскоре и возобладал с той только разницей, что центральный герой, действительно пребывающий почти все время в поле зрения читателя, выпадает из некоторых эпизодов эпопеи Свидригайлова (в общем составе романа немногочисленных).

Но выработанный в процессе этих художественных поисков принцип рассказа от автора, по возможности не оставляющего своего главного героя, сообщил «Преступлению и наказанию» ту собранность, единство и концентрацию действия, которые делают этот роман в композиционном отношении лучшим из произведений Достоевского.

Следы первоначальной Ich-Form, сохранившиеся в окончательной редакции в виде изложения событий почти всегда с субъективной позиции главного героя, как бы превращают весь роман в своеобразный внутренний монолог Раскольникова, придающий всей истории его преступления исключительную цельность, напряженность и увлекательность.

Сосредоточение обширного романа на единой теме, пронизающей его сквозным действием на всем его протяжении, осуществлено здесь Достоевским с редким мастерством и выдержкой. Все связано с центром и очерчено единым кругом. С первых же абзацев романа читатель узнает, что готовится убийство. На протяжении шести глав он весь во власти идеологических мотивов преступления и материальных приемов подготовки к нему. Сейчас же после убийства открывается сложнейшая по своему психологическому драматизму внутренняя борьба Раскольникова со своим замыслом, своей теорией, своей совестью и — внешняя — с властью в лице сильнейшего противника Порфирия Петровича и отчасти одного полицейского. В драму убийцы постепенно втягиваются все его окружающие, перед которыми он либо сам раскрывает свою тайну (Разумихин, Соня, Дуня), либо не в состоянии ее скрыть (Заметов, Свидригайлов, Порфирий Петрович). Три беседы со следователем представляют собой шедевр интеллектуального единоборства. Точное «психологическое» кольцо, которое невидимо и уверенно с первых же дней после убийства начинает очерчивать вокруг Раскольникова его неотразимый соперник в диалектике, уверенно и точно смыкается в грозовой вечер их последней, столь успокоительной по зачину беседы. Раскольникову остается только покориться логическому воздействию Порфирия и моральному влиянию Сони,— он выходит на площадь и приносит повинную в полиции.

Линия развития драмы нигде не прерывается и не переламывается побочными эпизодами. Все служит единому действию, оттеняя и углубляя его. Сплошная трагедия семейства Мармеладовых является сильнейшим аргументом теории и действию Раскольникова, как и возникающий из письма матери «свидригайловский» мотив в судьбе сестры, вскоре получающий в романе полное и глубокое развитие. Образ Свидригайлова отнюдь не представляет собой самостоятельного вводного эпизода, он замечательно освещает судьбу и личность Раскольникова.

---

[83] Там же.

Портретная живопись в романе отличается исключительной сжатостью и выразительностью. Внешние облики героев показаны с особой сосредоточенной экспрессией, возвещая позднейшие знаменитые изображения, например, Ставрогина или Грушеньки, но еще не требуя от художника больших полотен и глубокого перспективного фона.

В «Преступлении и наказании» Достоевский, по любимому эпитету Пушкина,— «быстрый» живописец. Несколько моментальных штрихов заменяют обычные страницы пространных описаний. В шести строках портрета старухи сила какой-то особенной концентрации типических черт дает образ такой изумительной жизненности, что многое неожиданное в раскольниковском поступке объясняется этим внешне отталкивающим видом отвратительной ростовщицы:

«Это была крошечная, сухая старушонка, лет шестидесяти, с вострыми и злыми глазками, с маленьким вострым носом и простоволосая. Белобрысые, малопоседевшие волосы ее были жирно смазаны маслом. На ее тонкой и длинной шее, похожей на куриную ногу, было наверчено какое-то фланелевое тряпье, а на плечах, несмотря на жару, болталась вся истрепанная и пожелтелая меховая кацавейка» (V, 8).

Мы не встречаем уже ни в «Подростке», ни в «Карамазовых» этой исчерпывающей краткости портретов 1866 года вроде зарисовки главного героя — Раскольникова («он был замечательно хорош собою, с прекрасными темными глазами, темнорус, ростом выше среднего, тонок и строен», V, 6), или эскиза Свидригайлова («это было какое-то странное лицо, похожее как бы на маску: белое, румяное, с румяными алыми губами... глаза были как-то слишком голубые, а взгляд их как-то слишком тяжел и неподвижен; что-то было ужасно неприятное в этом красивом и чрезвычайно моложавом, судя по летам, лице», V, 380); или беглого снимка с Лебезятникова («худосочный и золотушный человек, малого роста, где-то служивший и до странности белокурый, с бакенбардами, в виде котлет, которыми он очень гордился», V, 296). Так же сжаты и показательны зарисовки Сони, Дунечки, Лужина, Мармеладова, Порфирия Петровича (незабываемые белые ресницы на бабьем лице), девушки на бульваре, миловидной Дуклиды и ее рябой подруги, Агафьюшки-утопленницы, Лавизы Ивановны, поручика Пороха, Заметова, Миколки, мещанина, солдата-еврея.

Философский роман Достоевского дает богатейшую коллекцию петербургских типов, напоминающих альбомы или «панорамы» выдающихся рисовальщиков 40—60-х годов. В острых синтетических обликах «Преступления и наказания», столь характерных и жизненных, несмотря даже на наличие в них подчас гротескного стиля («с этими писаришками он связался собственно потому, что оба они были с кривыми носами: у одного нос шел криво вправо, а у другого — влево», V, 405), Достоевский выступает своеобразным и острым рисовальщиком с натуры. Недаром он ценил Гаварни, упомянутого им в «Униженных и оскорбленных» (III, 7) [84], а в молодости восхищался иллюстратором «Мертвых душ» Агиным и карикатурами Неваховича.

В петербургских эскизах и зарисовках «Преступления и наказания» есть нечто от своеобразного жанра артистов-графиков середины столетия, оживляющих своей изощренной иглой бытовые очерки всевозможных столичных «физиологий».

Характерность персонажей выражается не только в их внешних обли-

---

[84] В библиотеке Достоевского имелся сборник рисунков Гаварни «Маски и лица» («Masques et visages». P., 1857).

ках, но тонко передается Достоевским и в речевых особенностях каждого. Анненский верно отметил стилистическую «канцелярщину» Лужина, ироническую небрежность Свидригайлова и восторженную фигурность Разумихина. Нетрудно также уловить саркастическую деловитость правоведа Порфирия и деланную вежливость чиновничьей речи Мармеладова, обильно уснащенной церковными славянизмами для выразительной живописи потрясающей истории его грехопадений и страданий. Если не самый словарь, то «словесный жест», интонационная система героев выявлены в романе с неизгладимым своеобразием.

Рядом с образцами портрета и жанра роман дает шедевры городского пейзажа в описании «серединных улиц» столицы с их зловонием и пылью, цеховым и ремесленным населением, распивочными и всякими иными низкопробными «заведениями».

«...Грустный, гадкий и зловонный Петербург летом,— сообщал Достоевский в разгаре работ над «Преступлением и наказанием»,— идет к моему настроению и мог бы даже мне дать несколько ложного вдохновения для романа...» [85]. Подготовительные этюды к такому городскому пейзажу были осуществлены художником в прежних произведениях. Картина Петербурга в «Преступлении и наказании» завершает целую серию зарисовок Достоевского как в его ранних повестях, так и в его первом романе, созданном после каторги,— «Униженных и оскорбленных».

Но подлинными этюдами к будущим городским офортам «Преступления и наказания» следует признать фельетоны молодого Достоевского с их характерными эскизами летнего Петербурга, окутанного «тонкой белой пылью».

Уже в 40-е годы начинающий автор был поражен социальными контрастами столичного города. В одной из своих анонимных статей он пытается схватить синтетический облик Петербурга «с его блеском и роскошью, громом и стуком, с его бесконечными типами, с его бесконечною деятельностью, задушевными стремлениями, с его господами и сволочью,— *глыбами грязи*, как говорит Державин, *позлащенной* и не позлащенной, аферистами, книжниками, ростовщиками, магнетизерами, мазуриками, мужиками и всякою всячиной...» (XIII, 5).

В романе 1866 года мелькающие штрихи этих ранних набросков получили полное развитие, и беглые эскизы были раздвинуты в широкую панораму. Убогие и отталкивающие картины Сенной площади и Мещанских улиц контрастно оттеняются видом Исакия и набережных, дворца и бульваров. Улицы и площади, переулки и каналы не только служат фоном для действия, но как бы вступают своими очертаниями в замыслы и поступки героев. Город все время господствует над людьми и тяготеет над их судьбами.

В «Преступлении и наказании» внутренняя драма своеобразным приемом вынесена на людные улицы и площади Петербурга. Действие все время перебрасывается из узких и низких комнат в шум столичных кварталов. На улице приносит себя в жертву Соня, здесь падает замертво Мармеладов, на мостовой истекает кровью Катерина Ивановна, на проспекте перед каланчой застреливается Свидригайлов, на Сенной площади пытается всенародно покаяться Раскольников. Многоэтажные дома, узкие переулки, пыльные скверы и горбатые мосты — вся сложная конструкция большого города середины столетия вырастает тяжеловесной и неумолимой громадой над мечтателем о безграничных правах и возможностях одинокого интеллекта. Петербург неотъемлем от личной драмы Расколь-

---

[85] Письма, II, стр. 617.

никова: он является той тканью, по которой рисует свои узоры его жестокая диалектика. Царская столица всасывает его в свои распивочные, полицейские участки, ресторации, гостиницы. И над всей этой накипью и пеной жизни с ее запойными пьяницами, растлителями малолетних, проститутками, процентщицами, сыщиками, туберкулезом, венерическими болезнями, убийцами и безумцами высится строгим узором своих архитектурных линий город знаменитых зодчих и ваятелей, пышно расстилаясь своей «великолепной панорамой» и безнадежно вея «духом немым и глухим».

При этой сложности внутренней тематики совершенно изумителен по своей цельности и полноте основной тон повествования. Он словно вбирает в себя все интонации и оттенки отдельных сцен и образов,— столь разнородные мотивы Сони, Свидригайлова, Раскольникова, Мармеладова, старухи,— чтобы слить их воедино и постоянным возвращением к этим господствующим и сменяющимся темам сообщить роману как бы некоторое симфоническое звучание современного Петербурга, сливающее огромное многоголосье его подавленных рыданий и возмущенных воплей в единое и мощное целое раскольниковской трагедии.

2

С середины 70-х годов заметно ощущается кризис романной формы Достоевского. В «Подростке» особенно ощутимы искания новых путей писателя для повествования о современности, как всегда у него, смелые и опасные. Он отказывается от центрального криминала, идет на заметное ослабление главной сюжетной линии, ставит перед читателем ряд трудностей в окончательной расшифровке своего героя-мыслителя. Первоклассный мастер женского портрета лишает здесь обычной выразительности образы своих героинь, на этот раз как бы намеренно недорисованных гениальным изобразителем Настасьи Филипповны и Аглаи, Сони Мармеладовой и ее мачехи.

При несомненной яркости отдельных эпизодов и философской значительности многих диалогов, роман «Подросток» как бы растворяется в лихорадочной смене фактов, заслоняющих от читателей контуры его главного замысла. Ряд оговорок и разъяснений автора — особенно под конец романа — свидетельствует о напряженных поисках художника, не всегда достигающих намеченных целей. Тургенев, как известно, резко осудил «этот хаос». Критика отметила непонимание замечательным писателем устремлений и чаяний «молодой России». Общество было поражено фактом выступления поэта «бедных людей» и «униженных и оскорбленных» на защиту русского дворянства, как единственного якобы носителя лучших заветов мировой цивилизации [86].

В такой критический момент своей литературной биографии Достоевский открывает для себя новый путь и находит «неизданную» форму. Он создает трагическую новеллу необычайной силы и неотразимой правды. Он поднимается на новую высоту своего повествовательного искусства. Его лиризм и его философия жизни находят могучее выражение в коротких и законченных рассказах, достигающих сжатости и глубины творений Пушкина. Это маленькие трагедии Достоевского — «Кроткая» и «Сон смешного человека», новые великие завоевания писателя в форме философско-психологической и социально-утопической повести.

---

[86] См. А. И. Кирпичников. Очерки по истории новой русской литературы. СПб., 1896, стр. 341.

Так создается новый жанр, в котором будут выдержаны «Бобок», «Мальчик у Христа на елке», ряд вставных новелл «Братьев Карамазовых», как «Таинственный посетитель», «Черт Ивана Федоровича», отчасти и «Великий инквизитор» (новелла о событии в Севилье XV века, переходящая в богословский трактат).

Творческая история «Кроткой», как и создание великих романов, полна внутреннего драматизма. Общий период ее развития довольно длителен. Еще в 1869 г. Достоевский набросал план рассказа на редкую для него тему — о семейном раздоре и разрыве. Ряд мотивов здесь уже возвещал новеллу 1876 года. Приведем главные из них:

« NB. После библии зарезал (тип подпольный, не перенесший ревности). NB. Вдовец, 1-я жена умерла. Нашел и выбрал сиротку нарочно, чтоб было спокойнее. Сам настоящий подпольный, в жизни щелчки. Озлился. Безмерное тщеславье... Жена не может не заметить, что он образован, потом увидела, что не очень, всякая насмешка (а он всё принимает за насмешку) раздражает его, мнителен. Как увидел, что она не думает смеяться, ужасно рад. В театр и в собрание по разу...

...— Вынес муки. Поссорился с гостем, обращавшимся с ним свысока. Любовника в доме на дворе, из окна в окошко, выследил. Подслушивает свидание. Выносит при жене пощечину...

NB. Одно время даже затеялась у него с женой настоящая любовь. Но он надорвал ее сердце» [87].

В этом первоначальном замысле иная трагическая развязка: муж «зарезал виновную жену». Но контуры будущей «Кроткой» уже очерчены с полной отчетливостью.

Дополнительные заметки к этому замыслу имеются в тех же тетрадях 1869 года и, видимо, относятся к «Идиоту». Здесь впервые выступает новый герой: бывший офицер, ставший ростовщиком. Образ этот, очевидно, связан с процессом студента Данилова, который убил в 1866 г. отставного капитана Попова, принимавшего в заклад драгоценные вещи. Этот ростовщик и привлекает к себе внимание Достоевского и как бы вызывает его психологический комментарий, перерастающий в воображаемую биографию своеобразного современного типа.

В записных тетрадях романиста бегло, но выпукло характеризуется новая социальная категория: «Жених — офицер, дающий под залог деньги», «Уединившийся ростовщик, но ростовщик с поэзией», «Обратил внимание на Миньону: ему рассказали ее биографию при ней — дочь помещика, не кормили, хотела повеситься, с веревки сняли» [88].

Как это часто бывало у Достоевского, план долго оставался неразработанным. Он пролежал семь лет без движения. И только осенью 1876 года одно случайное событие извлекает его из тетрадей романиста.

Это была пора эпидемии самоубийств, сильно волновавшей Достоевского [89]. Известие об одном из таких случаев вызвало с его стороны

---

[87] Записные тетради 1869 г. См. «Жизнь и труды Достоевского». М.— Л., 1935, стр. 344.

[88] Из архива Ф. М. Достоевского. «Идиот». Неизданные материалы. М.— Л., 1931, стр. 11, 13, 14. «Страстный ростовщик и сребролюбец» появляется и в черновых записях начала 70-х годов.

[89] Об этом сохранилось свидетельство лично знавшей Достоевского писательницы Л. Симоновой. По ее словам, «Федор Михайлович был единственный человек, обративший внимание на факты самоубийства; он сгруппировал их и подвел итог... Перед тем как сказать об этом в дневнике, он следил долго за газетными известиями

не только публицистический отклик, но и глубокое творческое истолкование события, далеко ушедшее от интерпретации газетного сообщения.

Незадолго перед тем одна молодая девушка, некая Марья Борисова, по профессии швея, приехала из Москвы в Петербург, где у нее не было родственников и где она рассчитывала жить исключительно своим ремеслом. Возможно, что такому переезду предшествовала какая-то личная драма. Но планы новой жизни в столице быстро рушились. Труд не окупал необходимых потребностей — жизнь видимо непреклонно требовала каких-то унижений и жертв (вспоминается Мармеладов: «много ли может по-вашему бедная, но честная девица честным трудом заработать?...»). И вот в одно осеннее утро отчаявшаяся девушка, прижав к сердцу образ богоматери, которым ее благословили родители, выбросилась из мансарды шестиэтажного дома на Галерной. Ее доставили в бессознательном состоянии в больницу, где через несколько минут она скончалась [90].

Это необычное самоубийство глубоко взволновало Достоевского, узнавшего о нем по газетной заметке. Он был поражен внутренней контрастностью события — необычайным сочетанием отчаяния и веры, гибели и надежды, смерти и любви.

«Этот образ в руках — странная и неслыханная еще в самоубийстве черта!» (XI, 425),— писал под свежим впечатлением автор «Дневника писателя», сравнивая эту смерть с происшедшим незадолго до того самоубийством дочери Герцена, писавшей в своей предсмертной записке и о шампанском, и о недостаточной «шикарности» погребения в летаргии и пробуждения под землей. Достоевский осуждает этот «гадкий, грубый шик», эту смерть от «холодного мрака и скуки» (XI, 424). «Об иных вещах, как они с виду ни *просты,* долго не перестается думать, как-то мерещится, и даже точно вы в них виноваты. Эта кроткая, истребившая себя душа невольно мучает мысль» (XI, 425).

Таков был некролог безвестной швеи, написанный великим писателем. Образ этой погибшей в огромном роскошном городе одинокой и бедной девушки продолжал тревожить его мысль. И вот он откладывает все очередные рукописи и пишет свой художественный комментарий к рядовому случаю из «внутренних известий России». Вместо очередной международной публицистики ноябрьский выпуск «Дневника писателя» за 1876 г. заключает в себе только рассказ «Кроткая».

Достоевский не ставит себе задачи изобразить несчастную судьбу самоубийцы в чужом и бездушном городе. Гибель юной оскорбленной души

о подобных фактах — а их, как нарочно, в 1876 г. явилось много... Федор Михайлович грустил о каждом самоубийце, как бы о близком ему человеке. И вот он вдумывается в положение самоубийцы, глубоко проникает в психическое состояние несчастного, рассматривает самые сокровенные изгибы его сердца и все это выливает в IV статье 1-й главы октябрьской книжки «Дневника писателя» за 1876 год, озаглавленной «Приговор»».

Автор воспоминаний приводит и свой разговор с Достоевским по поводу этой статьи. Представляет интерес следующий отрывок: «Откуда вы взяли этот «Приговор»,— сами создали или извлекли суть его откуда-нибудь?— спросила я его.— Это мое, я сам написал,— ответил он.— Да вы сами-то атеист?— Я деист, я философский деист!— ответил он и сам спросил меня:— А что?— Да ваш приговор так написан, что я думала, что все, вами изложенное, вы пережили сами» (Л. Симонова. Из воспоминаний о Ф. М. Достоевском.— «Церковно-общественный вестник», 1881, № 18). Напомним, что деистами называли себя Вольтер, Руссо и другие «вольнодумцы» XVII и XVIII веков, видевшие в этом направлении скрытую форму атеизма: бог признавался лишь как безличная первопричина мира, который в остальном был предоставлен действию законов природы. Атеистическое мировоззрение выражено и в новелле «Кроткая».

[90] «Голос», 2 октября 1876 г., № 272, Внутренние новости. Перепечатано в Собр. соч. Ф. М. Достоевского, т. 10, М., 1958, стр. 518.

в капиталистическом Петербурге не раз изображалась им. Лишь незадолго до того, в 1875 г., он написал как бы «вставную новеллу» в роман «Подросток» — о повесившейся Оле, приехавшей в столицу без средств, искавшей уроков по объявлениям и неизменно попадавшей в лапы старых развратников и сводниц. Повторять тему не стоило. Достоевский извлекает из своих старых записей план рассказа о женоубийце и, сохраняя внутреннюю драму, придает новые черты героине и создает совершенно иную развязку, видоизменяющую всю тональность произведения. Смерть Марьи Борисовой, разбившейся о булыжник петербургского двора, но прижимавшей к сердцу родительский образ, как бы обрамляет теперь его давнишний замысел о деспоте-муже и жертве-жене.

Превосходный знаток эпических видов, Достоевский взрывает устойчивую форму классической новеллы, исходя из ее же основ. Он дает одно необычайное событие, как это требовали мастера новеллы, но показывает через него, согласно своему методу, всю страдальческую биографию героини. Параллельно он развертывает сложную психологическую историю одного подпольного человека, мстящего своим ростовщическим промыслом оскорбившему его обществу. Так раскрываются две судьбы в их полном развитии (что исключалось техникой новеллы), но в той предельной степени напряжения, какую требовала теория жанра. Это по-настоящему новеллистически напряженное содержание рассказа, замыкающее его действие в единый круг внутренней катастрофы. Достоевский пренебрегает каноническим сюжетным ударением в конце и смело начинает с трагической развязки: «Муж, у которого лежит на столе жена-самоубийца», старается осмыслить случившееся. Концовка, ставшая зачином, определяет кольцевое строение повести. Это «новелла-спираль» (по известному термину Пауля Гейзе). Повороты витой линии удаляются все более от точки ее отправления, но развернувшаяся пружина внезапно сжимается к исходному центру, так что развязка — конец спирали — располагается как раз над ее началом — вступлением к рассказу.

Этот тонкий прием свидетельствует о безупречном понимании Достоевским законов новеллы и о его близком знакомстве с ее лучшими образцами. Техника этого малого жанра, конечно, менее занимала писателя, чем поэтика романа. Но он высоко ценил искусство «короткой истории» в его лучших проявлениях. С детства знал он «Тысячу и одну ночь», сборник авантюрно-волшебных восточных новелл, которыми мог вдохновляться в своих ранних «арабесках». В юности он увлекался «Бедной Лизой» и другими сентиментальными рассказами Карамзина. Позже он любил «Пиковую даму», «Выстрел», «Метель», «Станционного смотрителя», «Шинель», «Невский проспект», «Нос», «Записки сумасшедшего», пять бессмертных новелл о Печорине (особенно «Тамань»); так же хорошо знал он Тургенева-новеллиста, ценил романтические повести Одоевского и Полевого, интересовался Лесковым: напечатал в своем журнале «Леди Макбет нашего уезда» и с глубоким сочувствием отозвался о «Запечатленном ангеле». Из западных новеллистов он восхищался Гофманом («Сальватор Роза», «Магнетизер», «Принцесса Брамбилла») и высоко оценил знаменитые новеллы Эдгара По «Сердце — обличитель», «Черный кот», «Черт в ратуше». Он несомненно читал философские сказки Бальзака и рождественские повести Диккенса. В его библиотеке имелся сборник рассказов Альфонса Додэ. Можно полагать, что он знал «Иродиаду» и «Юлиана Милостивого» Флобера, как и классические новеллы Проспера Мериме, которого называет в своих статьях в качестве автора «Гузлы» и «Лжедимитрия». Но какова бы ни была его эрудиция в этом жанре, он твердо знал, что главная задача новеллиста — умело и сразу возбу-

дить интерес к характерам и к действию. Так он и строил «Кроткую».

Первая глава называется: «Кто был я и кто была она» (XI, 444). Это зачин и экспозиция. Развертывается предыстория сложной и томительной драмы. Ряд лейтмотивов творчества Достоевского звучит с исключительной интенсивностью и силой.

Героиня с двенадцати лет круглая сирота. Здоровьем слаба: склонна к чахотке. Две обозленных тетки превратили ее в свою рабу. Били, попрекали куском; решили наконец продать. И вот обреченная девочка кидается к газетным объявлениям в поисках спасительного места. Для оплаты своих публикаций она относит в кассу ссуд последние грошовые вещицы, оставшиеся от родителей. Попадает сюда и старинный семейный образ в серебряной ризе, который выступит в финале драмы и сыграет решающую роль в обработке замысла Достоевским. Это тоже мотив из первой части «Подростка»: у Версилова «большой киот со старинными фамильными образами, из которых на одном была большая вызолоченная серебряная риза, та самая, которую хотели закладывать». Все эти подробности повторены в «Кроткой».

Так же характерна здесь и Vorgeschichte героя. Владелец частной ломбардной конторы — одинокий пожилой человек, уединившийся от всех. Он был исключен судом чести из полка за то, что не вышел на дуэль, получив оскорбление, хотя сам не признавал этой обиды и мужественно пренебрег общим мнением и тираническим приговором. И вот — «великодушнейший из людей стал закладчиком».

При всем лаконизме новеллистической композиции Достоевский не отказывается здесь от своего излюбленного искусства портретирования героев. Он исходит из убеждения (сформулированного тогда же в «Подростке»): «...в редкие только мгновения человеческое лицо выражает главную черту свою, свою самую характерную мысль. Художник изучает лицо и угадывает эту главную мысль лица...» (VIII, 387). У Кроткой оно выражает грусть и удивление перед ужасом жизни, но и благородство юной души. У нее внешность Сони Мармеладовой: тоненькая, белокурая, глаза голубые, большие, задумчивые. Улыбка недоверчивая. Но зато великодушие молодости: «хоть и на краю гибели, а великие слова Гёте сияют» (XI, 448).

Более обобщен, естественно, автопортрет героя: это благообразный и внушительный «отставной штабс-капитан блестящего полка», высокий, стройный, хорошо воспитанный.

Романическая завязка выдержана в характерной манере Достоевского: отношения возвышенного процентщика и погибающей девушки раскрывают характерную «свидригайловскую» ситуацию («мне сорок один, а ей только что шестнадцать... очень сладостно это, очень сладостно», XI, 451).

Она выходит за ссудодателя. «Правда и то, что ей уж некуда было идти» (XI, 453) — снова знаменитый мармеладовский мотив!

Действие тормозится приемом «междудействия» — отступлений, размышлений, раскрытия намерений и тайных помыслов (Zwischengeschichte). Он решил подморозить энтузиазм юности, раскрывшееся сердце, потребность большого чувства. Холод, молчание, расчет, размеренный быт, приличный, но строго экономный: ему необходимо было собрать тридцать тысяч, чтоб уединиться навсегда в Крыму. А она же «желала любить, искала любить...».

И вот — кроткая бунтует (по незначительному поводу, но по длительным и глубоким причинам). Она решается отомстить своему благопристойному мучителю.

Из мести героиня встречается с бывшим товарищем мужа — офицером Ефимовичем, который был главным застрельщиком его изгнания из полка.

Но за первым же их свиданием муж следит из соседней комнаты с револьвером в кармане. Она остается непорочной и поражает своего тайного соглядатая умом и благородством. Он прерывает свидание и уводит ее.

Традиционная ситуация резко видоизменяется.

Обычный сюжетный триптих оказывается фикцией, но он все же заостряет драму до трагической коллизии.

Наступает кульминация новеллы. Молодая женщина подносит револьвер к виску спящего мужа. Но он не спит: все видит, не сопротивляется: «на что мне жизнь после револьвера, поднятого на меня обожаемым мною существом?» (XI, 461).

Оказывается, и бессердечный закладчик живет в своем подполье огромным чувством, затаенным и безнадежным.

Одновременно происходит и реабилитация «вчерашнего труса», выгнанного из полка: он не дрогнул под дулом револьвера, приставленного к его виску.

Так мастерски построен Достоевским центральный пункт повествования. Это тот неожиданный и поразительный поворот интриги, который отмечает глубочайший кризис всего внутреннего действия.

«...Брак был расторгнут, побеждена, но не прощена» (XI, 462).

На этом заканчивается первая часть новеллы. Взбунтовавшаяся кроткая тяжело заболевает. Наступает глубокая сюжетная пауза.

Уже в первом разделе своей повести Достоевский дает характерные черты новеллистического жанра — концентрацию рассказа, минимальное количество героев, единство места действия, остроту сюжета, необычность или «странность» происшествия, его захватывающий интерес, его глубокое жизненное значение. Все это предопределяет дальнейшее развитие этой образцовой трагической новеллы.

Вторая глава охватывает новый психологический конфликт и определяет диспозицию финала. Когда муж понимает, что кроткая навсегда покинула его, он в ужасе старается ее удержать: «Я целовал ее ноги в упоении и в счастье...» (XI, 468). Он звал ее на юг, к морю, во Францию, в Булонь: «Там солнце, там новое наше солнце...» (XI, 470).

Назревает последняя катастрофа. Измученная женщина изжила свое чувство. Запоздалое поклонение мужа ужасает и отвращает ее. Никаких просветов в будущее! С последней святыней — родительским образом в руках — она принимает смерть, выбросившись из окна.

Трагическая концовка разрубает узел запутавшихся отношений. Герой еще пытается оправдаться случайностью. Роковое совпадение, неожиданный недосмотр, слепая ошибка или безучастная игра судьбы — вот источник его трагедии.

«О, дико, дико! Недоразумение! Неправдоподобие! Невозможность!» (XI, 472) — стонет и взывает муж самоубийцы. Он опоздал лишь на пять минут!.. «...Все это случай,— простой, варварский, косный случай. Вот обида!» (XI, 473).

Послесловие новеллы или Nachgeschichte изображает одинокое отчаяние человека, у которого отнято все. «Что мне теперь ваши законы? К чему мне ваши обычаи, ваши нравы, ваша жизнь, ваше государство, ваша вера?» (XI, 474). Иссякла культура. Опустошен космос. Рухнуло все мироздание. Погасло светило Булони. «Говорят, солнце живит вселенную. Взойдет солнце и — посмотрите на него, разве оно не мертвец? Всё мертво и всюду мертвецы» (XI, 475). Природа, религия, этика, заветы альтруизма, хри-

стианство? Ничто не заполнит бездонной пустоты жизни, из которой удалилось единственное любимое существо, смертельно оскорбленное законами бытия и добровольно ушедшее из-под их власти.

Это одна из сильнейших в мировой литературе новелл отчаяния. Исповедующийся герой, как разъясняет автор, потрясенный катастрофой, силится «собрать свои мысли в точку»: в его сложнейшей диалектике прорывается мучительное искание правды, которая должна бы открыться во что бы то ни стало, но остается сокровенной и недосягаемой.

Так определяется и форма новеллы. Это едва ли не наилучший образец внутреннего монолога во всем творчестве Достоевского. Недаром герой заявляет: «...я мастер молча говорить, я всю жизнь мою проговорил молча и прожил сам с собою целые трагедии молча» (XI, 452).

Жанр этой исповеди особенно занимал писателя. «Фантастическим рассказом» назвал он «Кроткую», отметив в предисловии, что считает свой опыт «в высшей степени реальным» (XI, 443). Автор здесь — предполагаемый стенограф, подслушивающий и фиксирующий беспорядочный ход мыслей измученного человека, взывающего в отчаянии к своим воображаемым судьям и в ужасе сознающего свое глубокое и полное одиночество.

Все это знаменует огромные жанровые сдвиги в творчестве Достоевского. От свободной и безграничной формы романа он обращается к стесненной и замкнутой системе короткой истории, ценя свойственные ей черты напряженности действия, экспрессивности образов, интенсивности сюжета. Все сосредоточено вокруг одного неслыханного события и создает неразрывную целостность драмы: все нити рассказа восходят к центральному герою; все эпизоды ведут к большой идее, сообщающей фактам жизни глубину философского обобщения. Все охвачено высшим стилем Достоевского — его проникновенной и бесстрашной манерой изображения потрясенной души, внезапно прорвавшейся к сокрушительной истине. Трагедия мысли, крах миросозерцания, духовная гибель, смертельный исход — здесь все замкнуто в границы короткого рассказа с неотразимой силой внушения в каждой реплике и в каждой подробности.

Регламент классической поэтики здесь преображается и отменяется высшими законами творящего художника. В свою малую форму он вводит всю жизнь героев, открывает в ней путь к обнажению последних граней возмущенного сознания и сквозь текущий эпизод газетной хроники раскрывает извечную трагедию человека. Так слагается эта малая повесть, являя высший образец глубокого рассказа об одном необычайном событии, преображенном новаторством великого эпика в неведомый и мощный вид — новеллу Достоевского.

VI. ЛЕЙТМОТИВЫ

На основе только ранних произведений Достоевского (до 1861 г.) Добролюбов верно отметил его склонность «возвращаться к одним и тем же лицам по нескольку раз и пробовать с разных сторон те же характеры и положения» [91]. Свойство это широко развернулось в дальнейшей творческой деятельности Достоевского — в его больших романах, но возникло оно уже в его первых произведениях, где эскизно намечаются крупные фигуры, а иногда и драматические узлы его последних эпопей.

Наблюдение Добролюбова, вскрывшее один из основных законов поэтики Достоевского, не раз повторялось последующими исследователями,

[91] Н. А. Добролюбов. Полное собрание сочинений, т. 2. ГИХЛ, 1935, стр. 377.

но без конкретного изучения этого важнейшего структурного принципа его созданий. Попытаемся же дать обзор главных лейтмотивов Достоевского, определивших образы и драмы воссозданного им человеческого общества.

1

Особенностью этого мира была его органическая слитность и цельность. Излюбленные типы романиста никогда не знали изоляции, сепаратности, обособленности, оторванности от всей семьи его героев. Они перекликались между собой и были связаны нитями неразрывной внутренней близости.

Возвращающиеся образы и повторяющиеся ситуации — вот основа его повествовательного искусства. Персонажи с родственными свойствами и сходственными судьбами проходят через всю его портретную галерею, придавая поразительное единство его творчеству. Бальзак проводил одного героя — Растиньяка или Вотрена — через целую серию романов, входящих в «Человеческую комедию». Достоевский развивал единый характер в ряде фигур на протяжении целого цикла своих произведений, не переставая варьировать, усугублять и обогащать свою основную тему-образ. Его интересует не отдельная выразительная фигура, а человек-проблема, человек-драма. Решение такой задачи не знает конца, и действие такого конфликта не предвидит финала. Оно всегда продолжается и живет, не переставая вызывать нескончаемые новые варианты в творческих опытах великого художника. Расположим же эти стержневые образы романиста по главным рубрикам его образной системы.

Ведущие типы Достоевского многочисленны и разнообразны. Это — мыслители и мечтатели, поруганные девушки, сладострастники, добровольные шуты, двойники, подпольные, русская широкая натура («безудержные»), чистые сердцем, праведники («премудрые учители жизни»), отверженцы, темные дельцы, виртуозы следствия и суда, нигилисты и лженигилисты, гордые и кроткие женщины, впечатлительные дети и размышляющие подростки.

Какое же конкретное воплощение получили в его творчестве эти бесчисленные человеческие категории?

Мыслители и мечтатели. Уже в первом произведении Достоевского прозвучала, как мы видели, его заветная тема — судьба творца, поэта, философа. В раннем творчестве Достоевского этот стержневой характер намечается в «Бедных людях» и получает развитие в герое «Хозяйки» Ордынове, молодом ученом, вдохновенно трактующем историческую тему своей диссертации. «Может быть ему суждено было быть художником в науке»... «Он мыслил не бесплотными идеями, а целыми мирами».

Таков мечтатель из «Белых ночей», стремящийся озарить тусклую прозу своей жизни немеркнущей фантастикой мировой поэзии. Его романтическая формула о внесении «горячо-идеального» начала в удручающую пошлость быта сохранит свое значение и для героев позднего Достоевского. Но уже в 1847 г. он определяет мечтателя, как духовный тип, полный драматизма: «Это кошмар петербургский, это олицетворенный грех, это трагедия, безмолвная, таинственная, угрюмая, дикая, со всеми неистовыми ужасами, со всеми катастрофами...» (XIII, 30). Такого героя Достоевский покажет во весь рост только в своих больших романах, но сложный характер уже глубоко осознан им в первую эпоху его деятельности.

В 50-е годы образ уточняется. В «Дядюшкином сне» среди тусклых фигур провинциального города выделяется чахоточный учитель Вася: он всю жизнь мечтал, гордился, толпу презирал, увлекался Шекспиром, ро-

мантизмом и верил, что он станет сам величайшим поэтом и напечатает в «Отечественных записках» бессмертную поэму. Личная драма и ранняя смерть пресекают его мечтания. Этот герой «сибирского» Достоевского вскоре получит новое углубление в лице рассказчика «Униженных и оскорбленных» — даровитого литератора, ободренного отзывом «критика Б.», но подорванного своей тяжелой болезнью и несчастьями личной жизни.

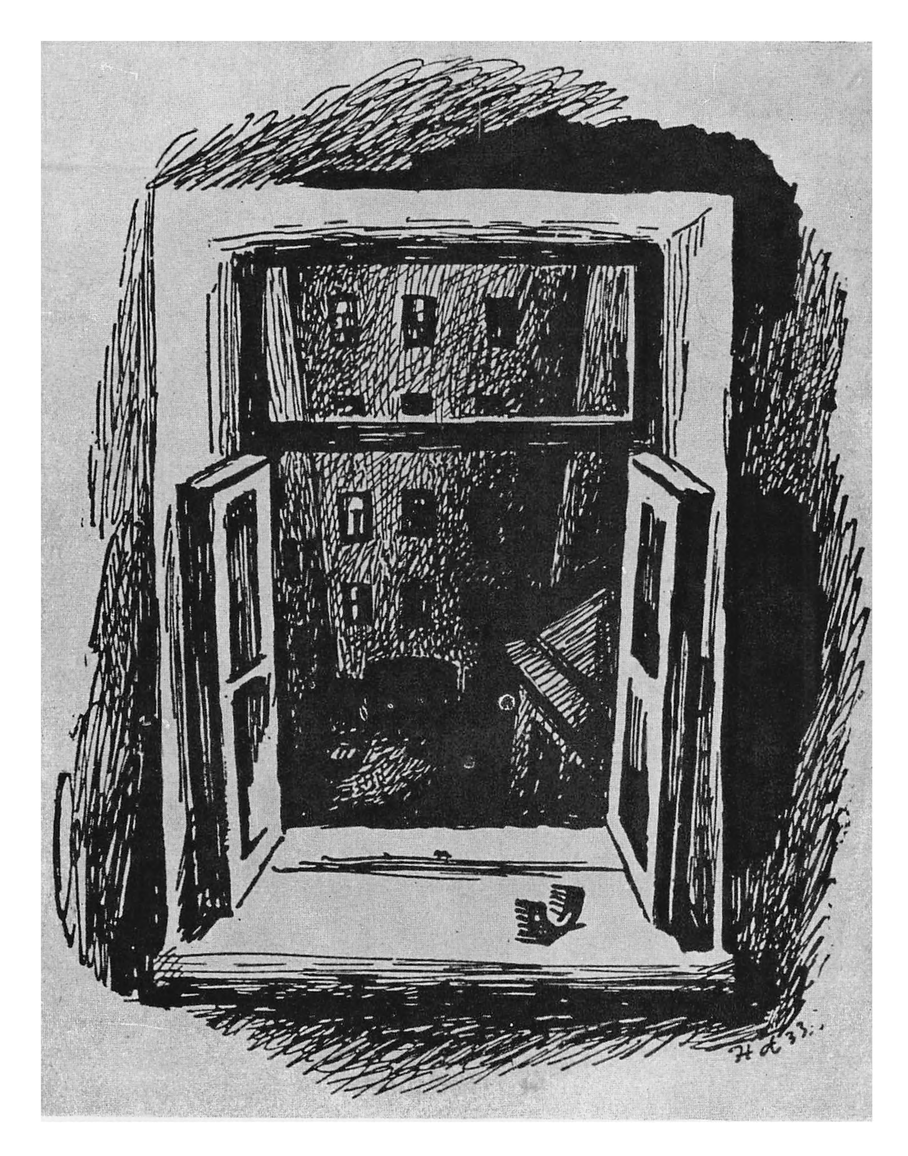
На этом заканчивается подготовка центрального образа. Для его полного раскрытия Достоевский вырабатывает свою форму свободного романа, в котором выступает во весь рост современный трагический мыслитель — новатор, искатель, философ, теоретик, создатель поражающих идейных систем. Это — Раскольников с его ложной теорией и преступным экспериментом. Это — Мышкин с его возвышенной, но жизненно не оправданной проповедью. Это — ранний Ставрогин с пропагандой парадоксальных философем. Это — Кириллов с его отважной мыслью об отсутствии бога и бестрепетной волей, отдающий жизнь за торжество своей идеи. Это — Версилов с его монологами о будущей культуре. Это, наконец,— Иван Карамазов с его бунтом и поэмой.

Так созерцательные лирики ранней поры Достоевского вырастали в могучих мыслителей, хотя и отравленных поздними безотрадными помыслами своего творца об устроении человеческого общества, но создающих своеобразные социально-философские доктрины, иногда высоко гуманные и полные благородного протеста и все же бессильные уберечь их от преступления или безумия.

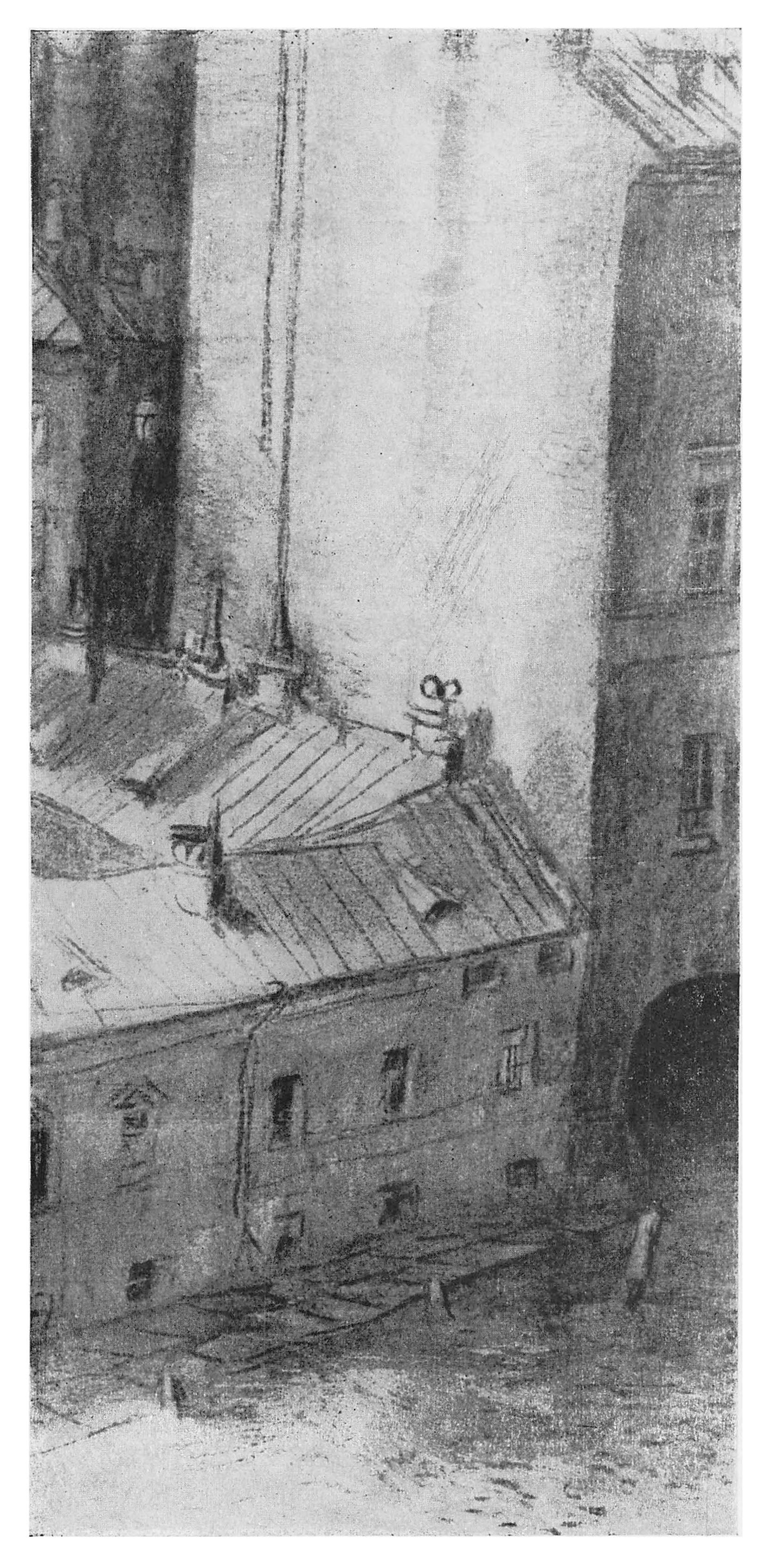
Другой ведущий образ Достоевского — это поруганные девушки, обреченные на гибель в страшном омуте капиталистического города. Такова его первая героиня Варенька Доброселова, дважды запроданная петербургскими посредницами богатому развратнику. Автор «Бедных людей» варьировал эту сюжетную схему, обозначаемую им обычно формулой «оскорбленная девочка», в целом ряде своих лучших произведений, в которых тема купли-продажи юного существа, иногда почти ребенка, служит главным стимулом интриги и центром драмы. Эта ситуация отчасти показана в рассказе «Елка и свадьба», хотя здесь в центре тема буржуазного брака, как беспощадной финансовой сделки, ведущей на заклание красавицу-девушку, «для которой едва настала первая весна».

В «Униженных и оскорбленных» тема раскрыта в чудовищной попытке Бубновой продать в своем вертепе подростка Нелли «пузатому подлецу». В поздних романах Достоевского этот устойчивый мотив получает полное развитие. Дарья Францовна, «женщина злонамеренная и полиции многократно известная», продает за тридцать целковых безответную Соню Мармеладову. Гордая и скорбная красавица Настасья Филипповна с юных лет опутана денежными узами крупнейшего финансиста Тоцкого, а торгует ее разгульный миллионер Рогожин, ее будущий убийца. В «Подростке» характерен вставной эпизод с несчастной Олей, доведенной целой оравой столичных совратителей до петли. Такова же и судьба «Кроткой». Грушенька куплена богатеем-купцом Самсоновым и намечена к приобретению за три тысячи старым грешником Карамазовым. Различны внешние облики и характеры этих жертв, но судьба их одна, и тип эволюционирует в творчестве Достоевского, сохраняя неизменными свои основные черты.

Особую категорию в обществе Достоевского составляют «покупатели» этих девушек, изощренные распутники, сладострастники (как названа одна из глав «Братьев Карамазовых»). Острую сатиру на этих развратителей писатель начинает в первом же своем произведении. Здесь



Н. В. Алексеев.— Иллюстрация к новелле «Кроткая»



Д. А. Шмаринов.— Иллюстрация к роману «Преступление и наказание».
Петербург

выведен старик-селадон в орденах, приценивающийся к юной Вареньке; решающую же роль в ее судьбе играет степной помещик Быков, родоначальник целой плеяды преступных греховодников Достоевского. Эти черты ощутимы и в образе «спекулятора» Юлиана Мастаковича.

Более выраженным хищником такого типа является князь Валковский, поистине организатор несчастий полюбившей его женщины. В «Преступлении и наказании» выступают Лужин, Лебезятников, жирный франт на бульваре и, особенно, Свидригайлов, образ огромной сложности, в котором темные и жестские инстинкты доведены до трагической безысходности.

Новую трактовку в условиях возникшего капитализма эта фигура приобретает в «Идиоте»: таковы участники пореформенного ажиотажа акционерных компаний Тоцкий и генерал Епанчин. В «Вечном муже» характерен пожилой Трусоцкий, сватающийся к пятнадцатилетней девочке. Особенно отвратителен в этом ряду Ставрогин с его беспримерным протоколом о насилии над малолетней. В «Подростке» показан старый князь Сокольский, беспрестанно выдающий замуж своих юных воспитанниц — бедных девиц с богатым приданым. И, наконец, густыми красками выписан «нравственный Квазимодо» Федор Карамазов в его ужасающем приключении с Лизаветой Смердящей. Образ эволюционирует от простых форм разврата к его самым преступным и отталкивающим видам.

Первый набросок д о б р о в о л ь н о г о ш у т а, бесправного человека, пресмыкающегося перед сильными и знатными, дан в раннем рассказе Достоевского «Ползунков». Тип этот получает дальнейшее развитие в «Селе Степанчикове», в лице опустившегося чиновника Ежевикина, прогнанного со службы «за язычок». Он отчетливо воспроизводится через десять лет в «Идиоте» в лице чиновника Лебедева, а вскоре и в «Бесах» — в образе обнаглевшего паразита Лебядкина.

Вариантом этого образа является выдающийся тип распоясавшегося приживальщика. Такого удачливого шута, взошедшего на чужих хлебах к успехам и власти, Достоевский дает в Фоме Опискине и завершает в старике Карамазове; одна из черт характера Федора Павловича — «в прежнем шуте появилась наглая потребность других в шуты рядить» — восходит по прямой линии к Опискину.

В смягченной форме кумир генеральши Крохоткиной, Фома Фомич, является предшественником и друга генеральши Ставрогиной — Степана Трофимовича Верховенского, повторяющего в облагороженной форме ряд черт ростаневского «нахлебника» (высокий литературный авторитет при полном бесплодии, страсть к разговорам и пересудам, тайное чтение Поль-де-Кока при равнодушии к серьезной литературе и проч.).

Одна из важнейших разновидностей в кругу героев Достоевского — д в о й н и к и. Этот разряд открывает Яков Петрович Голядкин, центральный персонаж второй повести Достоевского «Двойник», психически больной, страдающий расщеплением личности и охваченный навязчивой идеей о преследующем его «близнеце» Якове Петровиче Голядкине-младшем, якобы воплотившем в себе все его грехи и пороки. «Серьезнее этой идеи я никогда ничего в литературе не проводил»,— писал в 1877 г. Достоевский (XII, 297—298).

Весьма примечательно, что уже в эпоху создания этой повести, осенью 1845 г., молодой автор задумывает «Записки лакея о своем барине» — замысел чрезвычайно характерный и для его позднего периода, где продолжает развиваться тема двойничества, т. е. опошляющего подражания, карикатурного разыгрывания чужой роли, вульгаризации героя ничтожным и преступным соглядатаем, беззаконной замены подлинного деятеля жалким подставным лицом.

В «Селе Степанчикове» уже тонко разработан тип манерного лакея, претендующего на высшую образованность (нечто вроде российского мещанина во дворянстве). Камердинер Ростаневых Видоплясов является первым эскизом одного из сильнейших художественных типов Достоевского, показанного во весь рост только через двадцать лет,— Смердякова. Эмбрион образа мы находим в чрезвычайно самобытном герое «Села Степанчикова», хилом щеголе, каллиграфе и поэте, воспитанном Фомою Опискиным и кончающем сумасшедшим домом [92].

Достоевский упорно работал над углублением и прояснением своего излюбленного психологического типа. Для издания своих сочинений в 1865 г. он производит в первой редакции «Двойника» значительные изменения. В художественном отношении повесть, несомненно, выигрывает, главная идея нарастающего безумия выдвигается рельефнее, но зато намеренно затуманивается один из основных замыслов Достоевского, подлежащий теперь разработке в его больших романах. Это — психология самозванства.

При переделке повести Достоевский исключил из нее все места, в которых выдвигается эта проблема. Так, в письме Голядкина к Вахрамееву, совершенно опущенном в окончательной редакции, рекомендуется передать «известному лицу», играющему «опасную роль подставного и самозванца», что «1) самозванство и паче всего бесстыдство и наглость никогда и никого не приводили к чему-нибудь хорошему и нравственному; 2) что Отрепьевы в нашем веке невозможны» и пр. (I, 527). Эта мысль и становится главным пунктом помешательства раннего Голядкина.

Но в середине 60-х годов Достоевский уже имел в виду наново разработать тему духовного самозванства и, видимо потому, решил совершенно исключить из повести эти первые, не удовлетворявшие его эскизы одной из своих любимых идей.

В поздних романах Достоевского эти параллельные фигуры контрастных и родственных типов приобретают предельную выразительность и глубокий внутренний драматизм. Мыслитель Раскольников отражен в «кривых зеркалах» — Лебезятникове и Свидригайлове; Ставрогина дублируют Петр Верховенский и Федька Каторжный; хромоножка Лебядкина клеймит героя «Бесов» прозвищами «Гришки Отрепьева» и «самозванца». Ивана Карамазова восполняют и обличают Смердяков и Черт. Несколько по-иному сопутствует расщепленному сознанию Версилова его сын и почитатель Аркадий Долгорукий, имеющий своего «двойника» в лице растленного Ламберта.

К этим внутренне разорванным фигурам чрезвычайно близки герои Достоевского типа человека из подполья. Эта формула прозвучала в его творчестве впервые лишь в 1864 г., но она уже ощущается в Голядкине, Ордынове, Опискине. В основном — это уединившийся от жизни и людей озлобленный ум, или замученный жизнью характер, ставший мучителем, издевающийся над всем «высоким и прекрасным», отвергающий все большие и передовые идеи времени, как идеальные и отвлеченные, т. е. бессильные, по его представлениям, принести ему лично какую-нибудь пользу. Мотивы «Записок из подполья» повторяются подчас в размышлениях Раскольникова, Свидригайлова, Ипполита Терентьева, Шигалева и др.

Явный вариант к «Запискам из подполья» имеется в «Подростке», где звучат девизы Аркадия Долгорукого: «...а если я нахожу все эти разум-

---

[92] Подробнее об этом в моей вступительной статье к «Селу Степанчикову» — «Деревня Достоевского», ГИХЛ, М., 1935, стр. 21.

ности неразумными, все эти казармы, фаланги? Да черт мне в них и до будущего, когда я один только раз на свете живу!» (VIII, 16, 47, 49). Рассуждения подростка перекликаются с целым рядом положений «подпольного человека», иногда даже в ущерб жизненности образа юноши (ведь скептику 1864 года уже стукнуло сорок лет!). Мы находим и прямую разработку мотивов из «приключений Голядкина» в словах Версилова: «Знаете, мне кажется, что я весь точно раздваиваюсь... Право, мысленно раздваиваюсь и ужасно этого боюсь. Точно подле вас стоит ваш двойник» (VIII, 427).

Со всей отчетливостью формулирует Достоевский в записных книжках 1876 года свое представление о «настоящем человеке русского большинства», т. е. о среднем российском интеллигенте с его уродливой жизнью и мучительными переживаниями: «Только я один вывел трагизм подполья, состоящий в страдании, в самоказни, в сознании лучшего и в невозможности достичь его и главное в ярком убеждении этих несчастных, что и все таковы, а стало быть не стоит и исправляться...» [93] Можно не доказывать, как односторонне понимал Достоевский интеллигентов своего поколения, но следует признать, что пристальный интерес к этому мыслящему кругу культурной России постоянно владел романистом и отразился на целой веренице его поздних образов.

Один из любимейших героев Достоевского — р у с с к а я ш и р о к а я н а т у р а, полная противоречий, но способная на высокие порывы. Это особые персонажи романиста — не мечтатели и отшельники, а напротив, «страстно влюбленные в жизнь». Намек на такой характер сказался в «Хозяйке»: Ордынов, молодой ученый, поглощенный своими творческими замыслами и уединившийся от жизни и людей, внезапно жертвует всем для захватившей его страсти. Жизнелюбец преодолевает подпольного человека.

Превосходную разработку типа Достоевский дает в повести «Игрок» в лице Алексея Ивановича. Это — русский скиталец и беспечный расточитель жизненных благ. Талантливый, умный, культурный представитель молодого поколения, «кандидат университета», острый наблюдатель действительности и даровитый собеседник, он способен на страстное чувство, на порывы высокого благородства, на отчаянный риск. Но он недостаточно силен, чтоб не поддаться азарту, который поглощает всю его волю. Это и приводит его к страшному душевному крушению. Он остается «один, на чужой стороне» и, оторванный от родной почвы, медленно гибнет. Но в окружающем его мире расчетов и корысти, среди скопидомства и хищничества европейских буржуа, он сохраняет до конца свободу, ширь и простор своей независимой натуры.

Эта тема звучит и в «Преступлении и наказании». «Русские люди — вообще широкие люди,— говорит Свидригайлов,— широкие, как их земля, и чрезвычайно склонны к фантастическому, к беспорядочному» (V, 400). И сам он являет такую широту метаний — от зверства к сентиментальности и от грязных похождений к умилению перед наивностью и чистотой юного существа.

Одна из сильнейших вариаций персонажа дана в Рогожине, этом «мрачном Дон-Жуане раскольничьего кладбища», как определяла его критика 60-х годов. Особенно полное развитие «безудержный» тип получает в последнем романе Достоевского, где в лице Дмитрия Карамазова с наибольшей широтой и силой развернуты противоречия такого богато одаренного, но изломанного жизнью характера. «Широк человек, слишком даже широк, я бы сузил»,— говорит о себе этот герой (IX, 10).

---

[93] Черновые записи в тетрадях к «Подростку» (22 марта 1876 г.). Ответ критикам.

Рано стали обозначаться в творчестве Достоевского и те чистые сердцем, которые получили полное развитие лишь в его больших романах. Почти в каждом его произведении имеется — в той или иной вариации — образ «кроткого» героя, самоотверженного и малозаметного в жизни. В раннем творчестве это Вася Шумков, князь X. в «Неточке Незвановой»; в семипалатинский период полковник Ростанев в «Селе Степанчикове», наивный и добродушный отставной военный, как бы противопоставленный в своей идеализованной и скромной деревне подлинным крепостникам николаевского времени. Более углубленное развитие тип «кроткого» получает в изображении некоторых обитателей Мертвого дома, отчасти в образе Алеши Валковского в «Униженных и оскорбленных», в Соне Мармеладовой и всего более в князе Мышкине — «прекрасном человеке», призванном показать благородство человеческой натуры без того юмора, которым смягчены контуры образов Дон-Кихота и Пиквика.

Наконец, в лице Алеши Карамазова, предназначенного идти из кельи в мир, этот характер должен был получить окончательное воплощение. Но вторая часть романа осталась ненаписанной.

Особую группу в среде положительных героев Достоевского должны были получить «праведники» — Тихон, Макар Иванович, Зосима. Писатель изучал для них ряд духовных источников и даже совершил поездку в Оптину пустынь, где наблюдал «старцев». Он придавал этим учительным фигурам большое значение в своем позднем творчестве. Они остались выразителями его религиозных блужданий и так и не приобрели художественной убедительности его центральных образов.

Отверженцы. Это страдательные типы в антагонистическом обществе Достоевского. Таковы уже в первом его создании полунищий Девушкин, раздавленный жизнью старый пьяница Покровский и несправедливо пострадавший провинциальный чиновник Горшков, ищущий в Петербурге заступничества и погибающий в самый момент своей реабилитации; он окружен многочисленными членами своей голодающей семьи.

В статье «Петербургские сновидения в стихах и прозе» Достоевский вспоминает, по своим ранним петербургским впечатлениям, девушку Надю, дочь бедняка Млекопитаева, жившего за ширмами с пятью голодными детьми и с чахоточной женой. Если бедняк этот связан с действительностью и воспоминание о нем автобиографично, Млекопитаев — первообраз целой плеяды вымирающих героев Достоевского. В «Униженных и оскорбленных» (написанных тогда же) это старик Ихменев, оболганный князем Валковским и приехавший в столицу за восстановлением чести. В «Преступлении и наказании» это незабываемый Мармеладов.

В «Идиоте», в рассказе Ипполита, даны вариации на ту же тему — это Суриков с продранными локтями, с обсыпавшимися пуговицами: «...умерла жена, лекарства купить было не на что, а зимой заморозили ребенка; старшая дочь на содержание пошла» (VI, 347). Тут же и губернский лекарь, потерявший казенное место и приехавший за помощью в Петербург, где пришлось с родильницей-женой и новорожденным младенцем погрузиться в самую «унизительную» бедность. Таков же в «Братьях Карамазовых» подавленный нуждой и семьей капитан Мочалка-Снегирев.

Так тема пауперизма, захватившая молодого Достоевского, не переставала до конца воплощаться в ряде его выдающихся образов.

Социальное зло в драмах Достоевского определяется не столько политическими силами эпохи, сколько развивается самостоятельно в быту, вызванное злыми страстями и их носителями.

Так же важен для него моральный строй общества, нарушаемый всевозможными темными дельцами. Протест против неравенства и страданий

носит у него не социальный, а чисто нравственный характер, требует не иного строя, а новой этики, способной просветлить духовные потемки современного человека. Враги правды, справедливости, всечеловеческого счастья — это ростовщики, откупщики, богачи, содержатели притонов, сводни и посредницы, кабатчики и трактирщики, развратники и совратители, уголовные преступники, тираны крепостного поместья и деспоты в семейном быту, ревнивцы и садисты. По абстрактным и внеисторическим представлениям Достоевского, нужна не бурная ломка отсталого государства, а постепенное перевоспитание дикаря и хищника, еще бытующих в нем.

Отсюда целая вереница его зловещих и темных героев, вызывающих конфликт и причиняющих страдания. Уже в его первой повести усиленно действует «злая женщина Анна Федоровна», губительница молодых девушек, попадающих в большой город. Тут же появляется ростовщик Марков в засаленном халате, с вороватыми глазами, беспощадно отказывающий всем просителям без закладов. Это первый опыт типа, получившего свое завершение в 1876 г. в «Кроткой», где звучит все тот же характерный довод процентщика: под заячью кацавейку ссуды не выдаются! Мастерским искусством писателя-криминалиста запечатлены закоренелые преступники Мертвого дома. Остро сатирически заклеймен тип торговки добродетелью в колоритном образе содержательницы притона Лавизы Ивановны, раскрывающей на ломаном русско-немецком языке ужасающий быт своего «благородного дома». Ничуть не выше внешне безукоризненный, лакированный негодяй в лице торжествующего буржуа — адвокат Лужин. В «Идиоте» показана целая свора капиталистов и карьеристов; в «Бесах» — Ставрогин, Федька Каторжный, Петр Верховенский; в «Подростке» — крупнейший уголовник Стебельков. В «Братьях Карамазовых» дан отвратительный и страшный образ Смердякова рядом с классическим воплощением порока в облике Федора Павловича. Эта широкая галерея криминальных типов свидетельствует о распаде и вырождении целого общества. Помимо намерения автора, эта живопись извращенности, хищности и патологии приобретает резкие обвинительные черты, изобличающие целый строй.

Интерес Достоевского к преступной воле и совести, к знаменитым судебным процессам, к судопроизводству ярко сказался на воссозданных им фигурах в и р т у о з о в с т а р и н н о г о с л е д с т в и я и с у д а. Таковы добровольный сыщик в «Униженных и оскорбленных», обрисованный во весь рост идеальный следователь Порфирий Петрович, прокурор, адвокат и председатель суда в «Братьях Карамазовых». Здесь даны в различных, но родственных чертах представители юридического мира, обладающие знаниями, способностями, талантами, но бессильные все же, по мысли писателя, установить своим остроумием и дарованиями высшую правду-справедливость.

Достоевского интересовали и «новые люди» шестидесятых годов. Он различал среди них подлинных н и г и л и с т о в и безличную массу их эпигонов и подражателей. С одной стороны, искренние искатели, мечтатели о лучшем будущем человечества, нередко сильные мыслители, заблуждающиеся, но способные все же выбраться из тупика ошибок на большую дорогу общественной правды, как она представляется их автору. Но таким героям — Раскольникову, Шатову, Ивану Карамазову — противопоставлены самозванцы, двойники, фальшивомонетчики — л ж е н и г и л и с т ы. Первый беглый эскиз этого типа дан в «Униженных и оскорбленных» отчасти по примеру «примазавшихся» к декабризму, как грибоедовский Репетилов. Таков же беспомощный и нелепый подражатель Лебезятников, мошенник от политики Петр Верховенский, семинарист

Ракитин, делающий карьеру на вольнодумстве. Здесь Достоевский дает волю своему острому сатирическому дарованию, полному сарказма и гнева.

На две категории — гордых и кротких — разделяются в основном женские образы Достоевского. Они естественно укладываются в две параллельные линии: княжна Катя и Неточка Незванова, своенравная Нелли и безответная Наташа, Дунечка Раскольникова и Соня Мармеладова, Катерина Ахмакова и мать подростка. Такой контраст с резкой отчетливостью поставлен в героинях «Бесов» — Лизе Дроздовой и Даше Шатовой (наименее изученных в литературе о Достоевском). Одна из них — строптивая и насмешливая, гордая и фантастическая, страстная и ревнивая, способная на беспощадную жестокость к своему герою — Ставрогину; другая — полная тихой любви и беззаветного самопожертвования, «создание нежное и великодушное», «ангел кротости», сестра милосердия в жизни, последнее упование мятущегося «Ивана-царевича». Ни в одном романе Достоевского женские образы не даны в большей поляризации.

В ряде произведений Достоевского преобладают «гордые»: Настасья Филипповна и Аглая, Катерина Ивановна и Грушенька. Сюда же следует отнести Полину в «Игроке».

К серии кротких, помимо вышеназванных, относятся также Лиза («Записки из подполья»), мать Раскольникова, сестра ростовщицы Лизавета, Мари («Идиот»), самоубийца Оля («Подросток»), «кликушечка» («Братья Карамазовы»).

Своеобразна Катерина в «Хозяйке», русская женщина из народа, жертва темных и буйных страстей, отчасти предвещающая поздних героинь Достоевского (и за нее, как в «Карамазовых», идет борьба молодого Ордынова со стариком Муриным). От этого образа идет линия развития к героине «Вечного мужа», Наталье Трусоцкой, которую Вельчанинов сравнивает с хлыстовской богородицей: «тип был страстный, жестокий и чувственный».

Для психологических ситуаций Достоевского характерно, что жертвами «хищников» становятся часто неспособные к самозащите, обиженные судьбой или природой — горбунья, хромоножка, слабоумная. Здесь снова сложное душевное состояние, требовавшее от художника все новых разработок и углублений.

В своем изображении женских характеров Достоевский любил прием столкновения двух соперниц — в «Униженных и оскорбленных», «Идиоте», «Карамазовых». Формула «обе вместе» (как озаглавлена встреча Грушеньки с Катериной Ивановной) характерна для обозначения главной композиционной ситуации в женских биографиях Достоевского.

Прием этот восходит к драматургической поэтике одного из любимейших авторов Достоевского — к трагедиям Шиллера. Встреча гордой леди Мильфорд с мещаночкой Луизой Миллер, отнявшей у нее Фердинанда и превосходящей ее искренностью и беззаветностью своего чувства; смертельный словесный поединок безобразной королевы Елизаветы с поверженной во прах, но бунтующей красавицей Марией Стюарт,— вот «архетипы» таких женских конфликтов, получивших у автора «Идиота» новую остроту и своеобразие.

Впечатлительные дети или размышляющие подростки проходят через все творчество Достоевского. С 1846 г. он работает над повестью «Неточка Незванова», в которой впервые обрисован облик девочки, переживающей подлинную психологическую драму и утешающей себя от всех ужасов нищенской жизни упоительной игрой воображения. Сверстник этой «мечтательницы», осиротевший мальчик Ларинька (в первой редакции повести) испытывает ранние муки совести,

хранит в душе горькую обиду и даже мечтает о мести. Интересен и первый опыт гордой и властной натуры — маленькая княжна Катя, способная на горячие и глубокие порывы. Дружба ее с бедной сироткой Неточкой — один из лучших эпизодов в творчестве молодого писателя.

Иная внутренняя борьба захватывает «маленького героя», полюбившего в одиннадцать лет взрослую красавицу. Достоевский смело ставит тему «пробуждения весны», лицемерно замолчанную официальной педагогикой его времени.

В «Униженных и оскорбленных» он создает классический образ исстрадавшейся от нужды и гонений Нелли, «девочки с сердечком гордым и любящим», рано ожесточившимся, но способным на живое и сильное чувство. Эту поэтическую фигурку возрождает рано огорченная и не по-детски задумавшаяся Лиза Трусоцкая, обреченная на преждевременную смерть; такова отчасти и Лиза Хохлакова, хотя и наделенная явно патологическими чертами.

В «Преступлении и наказании» бегло и незабываемо очерчены в полумраке дешевых углов маленькие Мармеладовы, выволоченные полубезумной матерью на улицу в нелепых костюмах плясать «танец басков» не столько для грошового заработка, сколько в виде протеста против законов мира и общества. Тонко очерчен образ подрастающей Полечки, сразу почувствовавшей в Раскольникове благородного заступника несчастных.

С конца 60-х годов начинает слагаться в романах Достоевского новый образ способного и мыслящего подростка. Это Коля Иволгин в «Идиоте» — смышленый мальчик, вносящий ясность своего понимания в сумбур и путаницу взаимоотношений старших. Гораздо сложнее и законченнее «незаконнорожденный» Аркадий Долгорукий, уже разрабатывающий «идеи» и программу жизни, мечтающий о власти, но готовый отдать все для спасения подброшенного младенца.

Тема погибающих детей глубоко волновала Достоевского: «...одни замерзли еще в своих корзинах, в которых их подкинули на лестницы к дверям петербургских чиновников, другие задохлись у чухонок, от воспитательного дома на прокормлении, третьи умерли у иссохшей груди своих матерей (во время самарского голода), четвертые задохлись в вагонах третьего класса от смраду...» (XI, 157). И все эти жертвы страшной действительности сходятся, по фантастическому замыслу Достоевского, на «христовой елке»... Могло ли это быть? — «На то я и романист, чтоб выдумывать»,— заключает свой святочный рассказ автор «Дневника писателя» (XI, 158).

Но он не выдумал свою встречу в ночных толпах Гай-Маркета с шестилетней девочкой в лохмотьях, подавленной безысходным горем и словно пораженной каким-то даже «неестественным» проклятием. Кажется, эту лондонскую малолетнюю нищенку вспомнил знаменитый романист в своей последней новелле «Сон смешного человека», изобразив еле подросшую девочку, мечущуюся по пустынной улице в ознобе, ужасе и отчаянии с мольбой о помощи.

В середине 70-х годов Достоевский задумывает «роман о детях, единственно о детях и о герое-ребенке», с рубриками: «споры детей о республике и монархии», «дети заводят сношения с детьми-преступниками в тюремном замке», «дети-поджигатели и губители поездов» и проч.[94] План этот не был выполнен, но в «Братьях Карамазовых» выведен мальчик Коля Красоткин, видимо революционер в зародыше, заявляющий о

---

[94] Записные тетради к «Подростку». Опубликовано в статье Л. Гроссмана «Последний роман Достоевского». См. кн.: «Братья Карамазовы», т. I, М., 1935, стр 17.

себе: «я социалист». Он считает себя знатоком народа, цитирует Белинского и Вольтера и заявляет, что «христианская вера послужила лишь богатым и знатным, чтобы держать в рабстве низший класс» (X, 222).

В отличие от авторов реакционной романистики, Достоевский изображает своего раннего бунтаря привлекательным и одаренным. Этот школьник ведет политические диспуты с иноком Алешей и страстно мечтает «когда-нибудь принести себя в жертву за правду» (X, 428). Его идеал — «умереть за все человечество» (там же). В революционных событиях второго романа о Карамазовых этому смелому подростку готовилась, очевидно, одна из ведущих ролей.

Рядом с таким прямым и отважным мальчиком разработан оскорбленный и озлобленный детский характер в лице Илюши Снегирева, с резкими внутренними противоречиями, но с бунтами потрясенной совести и активной борьбой за честь отца. Роман кончается главой «Похороны Илюшечки» и речью Алеши Карамазова, призывающего обступившую его детвору быть в жизни великодушными и смелыми, как их умерший товарищ, как Коля Красоткин, как застенчивый и умный Карташов. Дружным возгласом взволнованных подростков заканчивается эпопея о Карамазовых, а с ней и все творчество Достоевского.

Так разнообразятся и возвращаются к своим основным темам драмы детства в освещении автора «Неточки Незвановой». Это мир маленьких людей, униженных и страдающих, как и их взрослые спутники, часто с таким же горьким осадком в душе, близкие к отчаянию и уже нередко озлобленные и мечтающие о возмездии.

Эти излюбленные типы Достоевского, развиваясь от романа к роману, всесторонне освещают главные замыслы писателя. Над этой толпой героев, столь родственных и столь не схожих меж собой, господствует представление их создателя о непримиримой борьбе мещанина и трагического гения. К этой второй категории Достоевский присоединяет и незаметных людей, наделенных высоким даром любви, сострадания и самопожертвования.

Этим и определялась расстановка героев в изображенной им битве жизни. Мещанство быта и духа романист не переставал клеймить в целой серии своих отрицательных типов — от Быкова, Опискина и Лужина до Федора Карамазова, Ракитина и Смердякова. Он стремился показать, как от натиска этих темных сил гибнут высшие ценности жизни, спасаемые поэтами и оберегаемые «кроткими». Это подлинные герои Достоевского — творцы новых идей или носители нравственного тепла. Как все прекрасное, они обречены на гибель в царстве жестоких вожделений и преступных страстей. Бесстрашная мысль ведет к закланию своих провозвестников, а высшая моральная красота обрекает на смерть всех отпавших от жестоких законов волчьего мира. Превыше всего близки и дороги Достоевскому эти гордые протестанты и поверженные страдальцы. В них пафос и поэзия его творчества. Подлинного героя эпохи — борца-революционера Достоевский, как известно, отвергал. Но его раннее увлечение утопизмом сообщало все же его замыслам, вопреки отсталости его политической программы, высокую человечность и устремленность в лучшее будущее, а гений художника с его непреклонной творческой правдой неизменно торжествовал над предвзятыми лозунгами его воинствующей публицистики.

Таковы немногие «светлые» обитатели чудовищного города. Это, по выражению одного из исследователей Достоевского,— «мир пророков среди несгораемых касс» [95]. Это гении, отвергающие современную действительность, и мученики, растоптанные ее колесом.

[95] Otto Kaus. Dostojewsky und sein Schicksal. B., 1923, S. 64—119.

Таковы основы образной системы и социальной философии Достоевского. Они часто утопичны и внеисторичны, они отзываются представлениями романтизма о герое и толпе, но своим раскрытием безысходной лжи капиталистического мира в образах потрясающей силы и бессмертного значения Достоевский служил освободительному движению человечества.

2

Так в развитии характеров широко сказалась тяга Достоевского к лейтмотивам, к художественным вариациям, к устойчивой проблематике непрерывно развивающихся типов. Сложные натуры его героев даны всегда в движении, драме, борьбе, исканиях, выходящих за пределы одного произведения и продолжающих свой рост до его последнего романа. В «Братьях Карамазовых» писатель, завершая свой путь, стремился дать наиболее выпуклый вариант целой серии своих излюбленных образов — чудовищного сладострастника, прекрасного человека, русской безудержной натуры, молодого мыслителя, склонного «преступить» через все запреты, униженного и пьяного человека, гибнущего среди нищеты и болезней своего вымирающего семейства, и тут же трагическую «куртизанку» и гордую «невесту», размышляющего подростка и истерическую девочку, мудрых старцев и блестящих художников следствия и суда. В этом плане семейная хроника Карамазовых, наново разрабатывающая центральные образы больших романов Достоевского, стремилась стать подлинным завершением всего творческого пути романиста, высшим выражением его мысли и вершиной его повествовательного искусства.

Мастер психологической характеристики, Достоевский в ряде случаев драматизирует и обыденные предметы житейской обстановки, создает свои необычные натюрморты, выступает неподражаемым жанристом убогих углов и художником пасмурного городского пейзажа. В действие вступает образ-вещь, казалось бы, чуждая внутренней борьбе или идейному конфликту. А между тем она приобретает выдающееся значение в драме и нередко вырастает в ее подлинный аксессуар, возвращаясь в ходе действия и сообщая внутренний ритм событиям нарастающей фабулы. Повторение типичных мотивов происходит у Достоевского и в неодушевленном мире, отражающем в своих суггестивных деталях тревоги и боль живых существ.

Драме Мармеладовых сопутствует незабываемая семейная шаль — «наш большой драдедамовый зеленый платок» (V, 18): он укутывает Соню после позора, он драпирует Катерину Ивановну, вышедшую на улицу плясать со своими детьми. И когда Раскольников решается принести всенародное покаяние в убийстве, Соня устремляется вслед за ним, накинув на голову все тот же фамильный зеленый драдедамовый платок. При этом Раскольников вспоминает первый рассказ Мармеладова о страшной жертве, принесенной его дочерью. Их трагедию открывает и замыкает по «кольцевому» принципу один и тот же будничный образ, вырастающий в огромный символ страданий и унижений человечества.

Таким же предметным лейтмотивом проходит сквозь фабулу «Идиота» нож Рогожина — простой формы, с оленьим черенком, с длинным лезвием. Мышкин берет его машинально с рогожинского стола, чем вызывает непонятные протесты хозяина. Именно этот садовый нож блеснет на мгновение над головою князя на полутемной площадке гостиницы «Весы», где ревнивец Рогожин поджидает своего соперника, притаившись в темной нише. И, наконец, в последней сцене об этом поведет свою беседу Мышкин у тела Настасьи Филипповны: «Слушай, скажи мне: чем ты ее? Ножом? Тем самым?». Следует целый диалог об орудии убийства, которое прошло

в тело лишь на полтора-два вершка, «а крови всего этак с пол-ложки столовой на рубашку вытекло». «Это коль ударит прямо в сердце»,— разъясняет Мышкин: «...это внутреннее излияние называется» (VI, 537). Так — почти научно — выясняется, что стальное лезвие с оленьим черенком безупречно выполнило свое задание, избавив жертву от излишних страданий.

Достоевский не стремится одухотворять неодушевленные предметы, но он сообщает им особую жизненность, способную внушать эмоции и ужас. Таковы книги, которые старик Покровский несет, как прощальные цветы, за гробом сына, роняя их из переполненных карманов в грязь. Таков топор Раскольникова, неожиданно блеснувший из-под скамейки дворницкой. Бессмысленную и жуткую участь Сони как бы выражает конфигурация ее нелепой комнаты с одним тупым и другим страшно острым углом. В «Идиоте» огромным символом вырастает глухая, непроницаемая «Мейерова стена», словно воплощающая безнадежный афоризм человека из подполья: «Как будто такая каменная стена — и вправду есть успокоение» (IV, 116). Есть скрытый и страшный смысл в жирно намыленном шелковом шнурке Ставрогина, в длинном белом чулке Смердякова с награбленными кредитками, в недоеденном бутерброде на могиле в рассказе «Бобок». Незабываемы в «Кроткой» ботиночки самоубийцы, которые «стоят у кроватки, точно ждут ее» (XI, 475). А щегольские пистолеты бедняка Кириллова в ящике из редкого пальмового дерева как бы отражают личность этого ценителя жизненной красоты, обрекшего себя на смерть во имя парадоксальной идеи [96].

Одно из любимейших искусств Достоевского — архитектура — сообщало ему конкретные объекты для такого же психологического раскрытия образа-вещи. Символом тревоги, растерянности и мрачных предчувствий выступает в композициях Достоевского лестница, как место действия тяжелых сцен и мучительных переживаний. Голядкин выстаивает два часа на черном ходу Берендеевых, а затем изгоняется с бала на парадные холодные марши, с которых низвергается, как ему казалось, в бездну. Ордынов в «Хозяйке» разыскивает старика и красавицу, устремляясь по «полуразломанной, скользкой винтообразной лестнице на верхний этаж». Ревнивец в рассказе «Чужая жена», быстро взбегающий вдоль перил в поисках своей неверной супруги, чувствует с замиранием сердца, как его обгоняет счастливый соперник. Человек из подполья после скандала в ресторане стремглав сбегает вниз, растерянно бормоча: «так вот, наконец, столкновенье-то с действительностью!» (IV, 162). Загадочный мещанин, сказавший Раскольникову «убивец», опережает его в проходах дома, где зарублена топором ростовщица, и уверенно шагает над ним двумя этажами выше. Рогожин с ножом в руке поджидает Мышкина на полутемном повороте лестницы. В лабиринте капитального дома Ипполит, запыхаясь, несется на пятый этаж за незнакомцем, уже связанным с ним уличной случайностью. Конструктивные особенности нависших каменных площадок или витых железных подъемов разъединяют персонажей, сохраняя возможность их немедленного соприкосновения для разрешения каких-то напряженных соревнований (ревности, любви, страсти, тщеславия, безумия, преступления). В истории Раскольникова это один из важнейших компонентов. Образ полутемных сводчатых петербургских «клеток» замечательно соответствует психологическим изломам чувств у героев Достоевского, несущихся по скользким и обрывистым ступеням в неизвестность, несчастье или гибель.

[96] Ср. П. Бицили. К вопросу о внутренней форме романа Достоевского. София, 1946.

Таким же живым символом огромного внутреннего наполнения и непрерывного развития является в творчестве Достоевского город середины столетия.

Первоклассный художник-урбанист, он дал незабываемые зарисовки улиц, каналов, решеток, бульваров и особенно домов, сгрудившихся «в самом отвлеченном и умышленном городе на всем земном шаре» (IV, 112). Отмеченный гигантской мыслью его основателя, он неутомимо возбуждает тревогу и протест новейших поколений.

В своих контрастных зарисовках Достоевский уже в 1861 г. замечательно раскрывает стиль величественной и мрачной столицы — «сверкающие от сырости плиты тротуаров» и «черный, как будто залитый тушью, купол петербургского неба», с еле заметной на нем огромной массой Исакия (III, 51). Но за ампирными фронтонами и узорными решетками художнику раскрываются скученные улицы и торговые площади, с притонами и харчевнями, проститутками и утопленницами. Петербург — одна из центральных тем Достоевского, вдохновившая его на ряд гениальных вариаций от «Бедных людей» и «Белых ночей» до явления медного всадника в «Подростке».

Избегавший ярких и обильных красок в своих описаниях, Достоевский питал склонность к резким эффектам их освещения — закатные лучи, отбрасывающие длинные тени, беглые вспышки догорающих огарков на искаженных страданиями и пороками лицах.

Отсюда «правильность» его изображений, напоминающих не живопись, а офорты.

Один из самых излюбленных описательных лейтмотивов Достоевского — косые лучи заходящего солнца. Они проходят через все его творчество, от ранних рассказов, где пламенеет морозно-мутная даль «последним пурпуром кровавой зари, догоравшей в мгляном небосклоне» («Слабое сердце», I, 406), до его последнего романа, где Алеша запоминает на всю жизнь «один вечер, летний, тихий; отворенное окно, косые лучи заходящего солнца (косые-то лучи и запомнились всего более)» (IX, 21) и рыдающую в отчаянии свою униженную больную умирающую мать, с исступленным, но прекрасным лицом.

Во внутренних помещениях Достоевский любил рембрандтовское освещение, борьбу светотеней, вспышки во мраке. Это раскрывает сущность его драм и создает устойчивый мотив его описаний.

Нагоревший сальный огарок освещает группу страшных кладоискателей над тюфяком мертвого Прохарчина. Ужас каторги с особенной остротой дает себя знать по ночам, когда дрожащий свет фонаря то вырывает из темноты, то снова погружает в потемки фигуры спящих арестантов. Гневное и изможденное лицо чахоточной Катерины Ивановны Мармеладовой выступает перед нами впервые при последней вспышке догорающей светильни. Оплывшая свеча освещает обезумевшего скрипача Ефимова за его предсмертной игрой и резче выделяет из темноты неподвижную линию мертвого тела его жены. В одной из величайших страниц Достоевского неизменный угасающий огарок бросает свои светотени на убийцу и грешницу за чтением древней книги. При последних вспышках догорающего фитиля, опасаясь остаться в темноте, Верховенский ждет выстрела Кириллова. И через пятнадцать лет человек из подполья не может забыть одного момента из прошлого, когда вспыхнувшая на мгновение спичка осветила ему бледное, искривленное плачем лицо его жертвы с мученическим взглядом и жалкой полусумасшедшей улыбкой.

Особый прием Достоевского — это сюжетные репризы, проходящие через все его творчество, и создающие подчас глубокую перекличку между эпизодами его отдельных произведений.

В «Преступлении и наказании» намечается мотив, разработанный в «Исповеди Ставрогина»: подросток-девочка, племянница ростовщицы Ресслих, удавилась на чердаке, жестоко оскорбленная Свидригайловым. Мотив этот углубляется в последнем кошмаре героя о погребении без свечей и без молитв девочки-утопленницы. В «Братьях Карамазовых» дан последний, хотя и сильно видоизмененный, вариант этой темы в истории Лизаветы Смердящей [97].

Ряд мотивов психологической драмы или внутренней трагедии героя углубляется последовательными вариантами разных романов. Тема интеллектуального подстрекательства к убийству близкого лица, получившая незабываемое воплощение в сложных взаимоотношениях Ивана Карамазова со Смердяковым, предварена разговором Ставрогина с Федькой Каторжным, которому он бросает деньги, соглашаясь тем самым на убийство хромоножки. «Я не убивал и был против, но я знал, что они будут убивать, и не остановил убийцу»,— сознается он вскоре. Крафт в «Подростке», как Кириллов в «Бесах», кончает самоубийством по чисто интеллектуальным или логическим соображениям, убедившись, что его философская система приводит к безнадежным выводам.

Уже первые комментаторы Достоевского вскоре после его смерти обратили внимание на поразительное совпадение его поздних раздумий о свободе человека с его ранними высказываниями на ту же тему. Известное утверждение «Великого инквизитора»: «...нет у человека заботы мучительнее, как найти того, кому бы передать поскорее тот дар свободы, с которым это несчастное существо рождается»,— близко словам мрачного старца-раскольника Мурина в повести 1847 года «Хозяйка»: «Дай ему волюшу, слабому человеку — сам ее свяжет, назад принесет» (I, 352). Таким образом, уже в эпоху посещения Достоевским кружка Петрашевского его философия человеческой свободы отличалась чертами скептицизма и пессимизма, выражая некоторое недоверие к силе и воле человека.

В ряде образов Достоевский раскрывает тягу к добровольному страданию, якобы свойственную простому русскому человеку, особенно из среды раскольников. Один из омских каторжников, будучи еще на свободе, решил принять «муку за веру» и призвал своих единоверцев-старообрядцев к сожжению православной церкви, за что и попал в Сибирь. Здесь, оторванный от семьи, он мужественно нес кару, принятую как нравственный долг. Таков и крестьянский парень Миколка, заподозренный в убийстве, совершенном студентом Раскольниковым. Это тоже сектант из бегунов, готовый «принять страдание» и безвинно пойти на каторгу. Такие воззрения близки и широкой русской натуре — Дмитрию Карамазову: «Принимаю муку обвинения и всенародного позора своего, пострадать хочу и страданием очищусь» (X, 180). Вставная новелла «Таинственный посетитель» в последнем романе Достоевского разрабатывает ту же тему, но уже на основе покаяния за содеянное преступление.

Многочисленны также новые версии прежних фабул в поздних романах Достоевского. Тема «Дядюшкина сна» — попытка женить дряхлого старика на юной красавице — переработана в «Подростке» реальнее и

[97] В докладе голландского ученого И. М. Мейера «Рифма ситуаций в романе Достоевского», прочитанном на IV съезде славистов в Москве 5 сентября 1958 г., изучен на материале «Преступления и наказания» прием повторения одного из моментов сюжета. Так, вопрос Порфирия Петровича к Раскольникову, верует ли он в воскресенье Лазаря, повторяется в разговоре главного героя с Соней. Раздумья Раскольникова о самоубийстве на мосту перекликаются с аналогичной ситуацией в судьбе Свидригайлова. Такой способ взаимного влияния и углубления двух ситуаций имеет много сходного с функциями рифмы в поэзии (J. M. Meijer. Situation Rhyme in a Novel of Dostoevskij. Amsterdam, 1958).

глубже (как отмечали уже современники автора): развалина князь К. вырастает в «мумию» — князя Сокольского. Ранний рассказ «Ревнивый муж» (впоследствии слитый в один с «Чужою женою») развернут в 1871 г. в сложный романический эпизод «Вечного мужа» (на это указывал Н. К. Михайловский).

Протест старой Дроздовой против общественного деспотизма генеральши Ставрогиной повторяет дамский бунт против Москалевой в «Дядюшкином сне». Сцены рулетки в «Подростке» продолжают мотивы «Игрока». Образ Альфонсины де Вердень в романе 1875 года перекликается с превосходной фигурой m-elle Blanche из той же повести. Прием портретной «маски» разработан в образах Валковского, Свидригайлова, Гани Иволгина, Ставрогина, Ламберта — на единой основе, но всегда по-новому.

Средоточием важнейших тем Достоевского, как бы выходящих за пределы данного произведения и господствующих во всем его творчестве, было «Преступление и наказание», в котором получили развитие мотивы его предшествующих произведений и отчетливо выступают идеи и образы позднейших больших романов. Тема «пауперизма», «бедных людей», растоптанных ростков большого города, определившая раннее творчество Достоевского, достигает высшей степени художественной выразительности в изображении семьи Мармеладовых. Подлинность трагизма здесь неизмеримо превосходит фигуры Девушкиных и Прохарчиных и в целом достигает такой художественной высоты, до которой уже не поднимаются образы семьи Снегиревых в «Карамазовых», где огромный опыт великого художника не может заменить непосредственного творческого драматизма образов Сони, Катерины Ивановны, «чиновника с бутылкой» и вымирающих детей.

Одновременно и острый психиатрический интерес автора «Двойника» и «Хозяйки» к болезненным явлениям раздвоения личности, различных маний и гипноза развертывается в романе 1865 г. в патологические картины исключительной художественной впечатляемости и глубокого научного значения.

Но и господствующая тема преступления, убийства, крови и неизбежно сопутствующего ей возмездия, «отомщения», наказания подготовлены предшествующими произведениями Достоевского. Эти страницы романа преимущественно питаются огромным опытом «Записок из Мертвого дома», в которых собран богатейший материал по психологии преступника и практике убийства и где даны бессмертные зарисовки острога, звучащие глубоким лейтмотивом в историях Раскольникова и Свидригайлова.

И, наконец, непосредственными пролегоменами, как бы художественным введением к «Преступлению и наказанию», являются написанные как раз перед этим романом «Записки из подполья».

Раскольников, как и подпольный человек, отъединяется от мира для вольной критики его незыблемых законов согласно своему свободному хотению,— и в этой оторванности от людей, умственно измученный и душевно истощенный, он обращается за спасением к девушке с улицы, от которой получает в ответ на свои моральные пытки великий дар сочувствия и сострадания. В целом ряде основных моментов «Преступление и наказание» являет дальнейшее развитие «Записок из подполья», осложненных трагедией убийства и всем комплексом связанных с нею психологических и моральных проблем.

Но широко вбирая в себя основные мотивы «молодого Достоевского», роман возвещает и последующие этапы его творческой мысли. Проблема Раскольникова о власти и деньгах наново ставится «Подростком». Образ Лебезятникова, являя первый опыт памфлета на нигилистов еще в со-

вершенно эскизной форме, намечает сатирические маски «Бесов». Образ Дунечки, значительно углубляя созданный одновременно очерк «гордой девушки» в «Игроке», возвещает развитие типа в Аглае Епанчиной и Кате Верховцевой.

Одновременно история Раскольникова устанавливает новую, последнюю «гениальную» манеру Достоевского, развертывающего отныне серию больших философских композиций в форме увлекательного уголовного романа. Сам Раскольников — первый у Достоевского тип «философа-преступника», получающий впоследствии ряд вариантов вплоть до нового углубления образа в лице интеллектуального убийцы и выдающегося мыслителя его последнего романа. И, наконец, заключительный сон Раскольникова, как бы развертывая одну из мыслей «Записок из подполья», является узлом мотивов, получающих господствующее звучание в «Кроткой», «Сне смешного человека», «Великом инквизиторе». Обширный роман 1865 года, как в фокусе, собирает лучи мысли Достоевского, рассеянные в его произведениях 40-х и 70-х годов.

Все эти повторные мотивы, композиционные рефрены, отраженные ситуации, углубленные варианты к излюбленным темам Достоевского свидетельствуют об органической цельности его творческого мира, неразрывно скрепленного единым восприятием художника, которое не переставало расти и развиваться на протяжении четырех десятилетий, неизменно сохраняя устойчивое представление великого мастера слова и образа о внутренних законах той человеческой трагедии, которую он с такой мощью воссоздавал в своих романах.

* * *

Как-то в разговоре с Достоевским Ф. И. Тютчев заявил ему, что ставит «Преступление и наказание» выше «Отверженных» Гюго [98]. Романист не согласился с ним, но последующая история подтвердила этот отзыв замечательного русского поэта, отнеся роман о Раскольникове в золотой фонд мировой литературы. Судьба этой книги проливает свет на весь творческий метод Достоевского с его установкой на глубокое обобщение и философскую природу образов, что сближает его с целой ветвью социального романа, которую имел в виду в своем отзыве Тютчев.

Стиль Достоевского при всем его своеобразии не изолирован от больших литературных течений его эпохи. Он наиболее близок к тому большому жанру позднего романтического романа на реалистической базе, который создавали Виктор Гюго, Жорж Санд, молодой Бальзак, отчасти Эжен Сю. Советские исследователи зарубежных литератур отмечают в этом контрастном и синтетическом направлении сочетание традиций готического романа с новой реалистической поэтикой: фантастика страшных злодеяний и нравственных подвигов здесь переплетается с острой критикой современности, а приверженность к идеям утопического социализма обращает к отрицанию законов феодально-буржуазного общества. Авантюрный сюжет здесь сочетается с разработкой больших идейных и общественных проблем современности, а идеологическое разномыслие героев порождает их философские споры на политические или нравственные темы.

Такая поэтика была близка Достоевскому и он не раз высказывал свое горячее сочувствие творениям этой школы. Развивая творчески и самобытно свою эстетику и высоко поднимаясь над уровнем этого «идеалисти-

---

98 Письма, III, 206, 264.

ческого романа», он смело и свободно вырабатывал аналогичный синтез критического реализма и позднего романтизма. Его роман сочетает обе стихии. Он достоверен и прогрессивен в своем протесте против зол капиталистического мира, он утопичен и фантастичен в своих стремлениях найти выход из тупика современной истории. Он драгоценен в своем изучении сложных душевных случаев, ведущих к точному знанию труднейших вопросов человеческой психики, он неприемлем в решении общественных проблем по предначертаниям тех реакционных деятелей, с которыми общался под конец жизни автор «Дневника писателя».

Но великие мыслители всегда поднимаются в своем творчестве над ошибками своих программ и тенденций. Это свойство отмечал Энгельс в Бальзаке, который в «Человеческой комедии» «принужден был идти против своих собственных классовых симпатий и политических предрассудков...» [99]. Этот закон применим и к Достоевскому. И в нем художник побеждал публициста.

Именно в этом значение его творчества для последующих поколений. Не в мистике, не в этике смирения, не в теократическом идеале государства кроются истоки величия Достоевского. Напротив, его философия общества и религиозная проповедь оказались перед лицом истории самой непрочной частью его идейного наследия. Все его предсказания о будущих судьбах России и Европы были опровергнуты ходом мировых событий в первое же полустолетие после его смерти. Именно публицистика его последних романов обнаружила вскоре свою недолговечность. Намеченные им направления дальнейшего развития человечества раскрыли антиисторичность его прогнозов и обнажили трагические противоречия его общественной философии. Все его нападки на «нигилизм», революцию», «социализм» оказались «ветхой чешуей» (по слову Пушкина), спадающей с «творения гения», которое «выходит с прежней красотой» из-под случайных налетов и наслоений времени, раскрывая неистребимую правду великого искусства. Нам дорог прежде всего п о э т Достоевский, как сам он любил называть себя. Это один из величайших лириков и трагиков, каких когда-либо знало мировое искусство. Он дал новое выражение заветнейшим исканиям и помыслам человечества и произнес неведомое слово о его безмерных страданиях и безграничных устремлениях в будущее. Пусть в свои поздние годы он признавал мечту людей о золотом веке «самой невероятной» изо всех, он не переставал считать ее той великой мыслью, «за которую люди отдавали всю жизнь свою и все свои силы, для которой умирали и убивались пророки, без которой народы не хотят жить и не могут даже и умереть» (VIII, 393).

В свете такого понимания движущих сил истории политические ошибки писателя отступают в тень перед достижениями гениального и чуткого художника. Как творящий мастер, он и в сложной сфере идей раскрывал лучшие устремления своей встревоженной мысли,— борьбу с насилием и гнетом мещанской цивилизации, глубокую любовь к родному народу, непоколебимую веру в его грядущее всемирно-историческое призвание.

В этом подлинное достоинство и сила Достоевского. В своих черновых записях он отмечает: «Этот вечный русский позыв иметь идею, вот что прекрасно». Есть в России «н а р о д н а я и д е я»: «Ж е р т в о в а т ь с о б о ю и в с е м д л я п р а в д ы — в о т н а ц и о н а л ь н а я ч е р т а п о к о л е н и я» [100].

---

[99] К. М а р к с, Ф. Э н г е л ь с. Избранные письма. М., 1947, стр. 406.

[100] «Записные тетради Ф. М. Достоевского», стр. 341.

В этом сказывался дар проникновенного сердцеведа — раскрывать во всей глубине духовную драму своих современников, трагедию их мысли, бунты их совести. Прав был Лев Толстой, сказавший в 1906 г.: «Достоевский, да — это писатель большой. Не то, что писатель большой, а сердце у него большое. Глубокий он. У меня никогда к нему не переставало уважение» [101].

Такими исканиями определились темы, образы и формы романов Достоевского с их предельной выразительностью ситуаций и страстностью речей при огромном размахе идейной динамики фабул. Рядом с реальным и достоверным здесь широко развернуто собственно романтическое или воображаемое начало — мир возможного и допустимого, всегда просвечивающий сквозь житейские судьбы героев. Любимейшие типы Достоевского вышли не только из современной хроники, но и из его сердца и мысли, из его тревог и страданий.

Вот почему самые тяжелые ошибки его политической программы не могли подорвать мирового значения его гуманистической проповеди, философских образов и трагических композиций. «Несмотря на все усилия, какие он делал для того, чтоб стать поборником мрака, — он является светочем» [102].

---

[101] «Толстой о литературе и искусстве».— «Литературное наследство», т. 37-38, вып. II. М., 1939, стр. 526.

[102] «Русское богатство», 1881, XI, отд. X, стр. 2.

А. В. ЧИЧЕРИН

ПОЭТИЧЕСКИЙ СТРОЙ ЯЗЫКА В РОМАНАХ ДОСТОЕВСКОГО

1. ОБРАЗОВАНИЕ ПОНЯТИЙ

Народность языка со времени Пушкина, в еще большей степени со времени Гоголя, была самой глубокой потребностью и коренным свойством всего передового течения русской литературы. «Неслыханная естественность» гоголевского языка (меткое слово В. В. Стасова) стала не только общим поэтическим идеалом, но и действительной нормой в языке Гончарова и Писемского, Герцена и Тургенева, Григоровича и Островского, Некрасова и Л. Толстого. При этом живой говор русской деревни хлынул широкой волной, особенно в такие произведения 40-х и начала 50-х годов, как «Записки охотника», «Питерщина», «Плотничья артель», «Утро помещика», поэзия Некрасова.

Однако некоторое существенное единство тяготений не означало не только стилистической обезличенности отдельных авторов, но и отсутствия резких противоборствующих течений внутри самой передовой литературы того времени.

Народность в языке Тургенева не шокировала и аристократический вкус, так как Тургенев удивительным образом сочетал совершенную естественность народного языка своего времени с тончайшей культурой, выработанной многими поколениями. Он достигал и того, что Пушкин называл, ссылаясь на Лемонте, европейской общежительностью русского языка [1]. Резче, смелее, дисгармоничнее Тургенева был Писемский, наполнивший многие свои рассказы образным просторечием северной деревни и многое переключивший оттуда в авторскую речь.

Ко времени возвращения Достоевского с каторги, Николай Успенский, Помяловский, Решетников и, наконец, Глеб Успенский в своем творчестве достигли явно выраженной демократизации литературного языка. Уже не только деревенский говор, но и живой говор городского «простонародья» обогащал литературу, отвечая на ее все растущие и углубляющиеся запросы, запросы реального и всестороннего понимания жизни.

В передовой критике это вызвало борьбу за подлинную народность литературного языка: с одной стороны, против псевдонародного сочинения языка и против излишеств этнографизма в литературе, с другой — против «пышной книжности», версификации, изысканности в языке литературного произведения.

Н. Г. Чернышевский и в романе «Что делать?» и в критических статьях с большой горячностью нападал на «вредное влияние высоких понятий

[1] А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах, т. VII. М.— Л., 1949, стр. 31.

о прелести слога» [2]. Мысль, содержание должны всецело занимать автора; слог образуется не сам по себе, со своими самостоятельными красотами, а только как совершенное воплощение и оружие мысли.

В этом вопросе Достоевский занял позицию отчасти очень близкую к Добролюбову и Чернышевскому, хотя по существу их взгляды на народность были во многом различны. Страстные нападки в «Дневнике писателя» на офранцуженность мышления русского дворянства, резкий протест против «высокого слога», против казенных «словечек, чувствьиц, мыслиц, жестов и воззрений» (XII, 289), против искусственного применения словесных «эссенций», соединяется у него с постоянным исканием русского слова, вышедшего из глубины народной жизни. И это — не ради филологических изысканий» в духе Вл. Даля, а ради того, чтобы выразить сущность той жизни, которая это слово породила. Так, объясняя, что значит «стрюцкие», Достоевский говорит, что это слово «чисто петербургское и изобретено собственно петербургским простонародьем» (XII, 295). Писателя привлекает такое слово именно тем, что в нем проявляется «сила этого оттенка презрения, с которым народ обзывает этим словом...» (XII, 297). В размышлениях Достоевского над страницами только что вышедшей «Анны Карениной» особенно сказывается горячее желание писателя быть единодушным с народом. Много боли, по мысли Достоевского, в сознании страшной «обособленности» даже таких людей, как Левин, не способных ни слиться с народом, ни даже его понять.

Как романист Достоевский занимает крайнюю позицию в отрицании литературных красот. Он утверждает в центре поэтического творчества м ы с л ь и з н а н и е, забирающиеся в самые потаенные сферы жизни, особенно — жизни человеческого духа. Пренебрегая, как и Толстой, как и Чернышевский, «красотами слога», Достоевский в страшной силе выражения мысли достигает подлинной красоты.

Начиная с «Преступления и наказания» определяется последний, высший этап в развитии стиля Достоевского-романиста. В отличие от ранних произведений, влияние гоголевской прозы поглощается богатством новых, ничего в прошлом не напоминающих словосочетаний. Все, что вошло в язык Достоевского от Пушкина, Гоголя, Шиллера, Гофмана, Бальзака, теперь переплавлено и приобрело совсем новый облик. Что же самого характерного в языке романов Достоевского?

Особой ударностью, смысловой и интонационной, наделяется отдельное слово — преимущественно в речи персонажей романа:

«...Ничего, то есть ровно ничего и, может быть, в высшей степени ничего» (V, 367). Даже в слова, все значение которых — в отрицании всякого значения, нагнетается строением фразы какое-то чрезвычайное содержание. Возникают превосходные степени и через край вырывающийся гиперболизм: «...в в ы с ш е й с т е п е н и н и ч е г о»; «...г е н и й притворства и находчивости». Лексика в очень значительной степени во власти гиперболизма. Своего рода превосходная степень господствует всюду: «И как я-то влопался!.. Но как я-то, я-то тогда влопался!»; «Снюхались! Непременно *из-за меня* снюхались!» Повторение того же слова во многих случаях придает ему особенную ударность: «Надо воздуху, воздуху, воздуху»; «Лучше так жить... только бы жить, жить, жить! Как бы ни жить, только бы жить»; «Ведь уж бросил же, бросил».

В таких случаях повторение усиливает общую ударность слова, не меняя его значения. Но вот трижды повторенное слово каждый раз зву-

---

[2] Н. Г. Ч е р н ы ш е в с к и й., Правила русской словесности А. Данского.— Полное собрание сочинений, т. XVI. М., 1933, стр. 274 и 271.

чит иначе и в интонационном, и в смысловом отношении: «Однако, какая восхитительная девочка!..— Восхитительная? Ты сказал восхитительная! — заревел Разумихин...» (V, 169).

Особая ударность отдельного слова достигается и без повторения — его смысловою нагрузкой: «...когда я пошел делать эту... *пробу*...»; «...ему хотелось остаться *наедине* с этим письмом»; «...он шел дорогой тихо и *степенно*...». Перенося смысл и накал всего предыдущего в самые простые, сами по себе ничего особенного не значащие слова, часто отмечая их курсивом, автор создает, в пределах каждого романа, новую систему «понятий».

Это слова, в которых идея романа кристаллизуется наиболее полно, которые в то же самое время насыщены индивидуальным психологическим содержанием и характерны в социально-бытовом плане. Многообразно, например, в «Преступлении и наказании» слово гордость; в применении к Катерине Ивановне оно обозначает крайнюю степень оскорбленного болезненного самолюбия, в применении к Дуне — в нем оттенок нравственной твердости и высоты, в применении к Раскольникову — непомерного и поколебленного тщеславия. В применении к Соне самое важное — полное отсутствие гордости, в каком бы то ни было смысле. Слово это взято в прямом, корневом его значении: гордый о т г о р о ж е н ото всех, своеволен и одинок. Человек — Н а п о л е о н, человек — в о ш ь — другие ударные слова того же романа. Человек — вошь, это, во-первых, ничтожный человек, без своего слова, без своего поступка, это, во-вторых, человек бессильных претензий на дерзание, на наполеонство. Главное, это — один из многих, таково большинство людей. Вся философия Раскольникова, в самом корне отвергнутая автором, идет о т э т о г о с л о в а.

Рассмотрим ударные слова и «образование понятий» в романе «Подросток». Слово п р о б а в значении испытать себя, закалить, вооружить для осуществления и д е и переходит из «Преступления и наказания» в «Подросток»: «...но ведь и шаг я положил сделать лишь в виде пробы...»; «Не удовлетворившись этой пробой...». Особенное значение слова рождается из его прямого, самого простого значения: «...для житья моего мне нужен был угол, угол буквально...»; «...спрятать мои деньги, чтобы их у меня в угле... не украли»; «Я прямо требовал угла, чтоб только повернуться...». Однако это слово, повторяющееся в столь житейски будничном смысле, уже заранее наэлектризовано употреблением другого рода: «...от того, что вырос в углу...»; «...закупориться еще больше в угол...»; «Я сделал себе угол и жил в углу»; «Моя идея — угол» и пр.

Слова «отец», «сын» на протяжении всего романа приобретают и в ритмическом отношении особенную ударность, созвучную душевным невзгодам Аркадия Долгорукова: «...мне самого Версилова всю жизнь надо было, всего человека, отца...» (VIII, 114). Чем более общим и многообъемлющим становится значение слова, тем индивидуальней и насыщенней его особое звучанье. Местоимения о н и о н а, которые постоянно обозначают Версилова и Ахмакову, становятся средством их выделения, раскрытия их первенствующей роли в сознании подростка. Б е з в с я к о й с в я з и с и х и м е н а м и в б л и ж а й ш е м к о н т е к с т е, эти местоимения не просто стоят на месте имени, но звучат сильнее, многозначительнее, чем имя: «Вы получили что-нибудь от нее... в пять часов, сегодня? Он посмотрел на меня пристально, и видимо пораженный моим восклицанием, а может, и выражением моим: «от нее»» (VIII, 390).

Местоимения не нуждаются ни в предварительном употреблении имени, ни в последующем пояснении, напротив, они столь определенны, что сами поясняют другие слова: «Анна Андреевна и генеральша (то есть

она) — приятельницы! Вместе ездят!» (VIII, 309). Местоимения эти употребляет автор с самого начала работы над романом. В предварительных набросках и планах важнейшее уже обозначено так:

« — Клод Лоррен —
— Явление Христа
— Идея версил.
— Внезапная идея мамы.
— *Она*» [3].

И Версилов в черновиках постоянно обозначен словом — он: «...переходит к Нему, в Его обожатели...»; «мальчик дает Ему пощечину» и т. п. И потом вдруг: «Герой не он, а мальчик» [4].

Местоимениями обозначено все строение романа: я, он, она. Распознать его и в нем — нынешнее (для того времени) состояние духа русского интеллигента. Проникнуть в ее чудесный, недоступный мир вечной женственности и гордой красоты. Постигнуть таинственные отношения его и ее. В «я», в исканиях и смятении подростка, в его обращенности к нему, к ней, ко всему миру заключена сердцевина романа: «герой не он, а мальчик». И все-таки это отнюдь не возвращение к субъективному роману типа «Страданий молодого Вертера» Гете или «Адольфа» Б. Констана. В романах этого типа все внимание было сосредоточено на личности единственного героя. А в «Подростке» главное в познании — его, ее, их.

Личное местоимение 3-го лица множественного числа тоже наэлектризовано в романе. И оно употребляется сразу, без предварительного обозначения, о ком идет речь: «Я трусил оттого, что еще в Москве их боялся. Я знал, что они (т. е. они или другие в этом роде — это все равно) — диалектики и, пожалуй, разобьют «мою идею». Я твердо был уверен в себе, что им идею мою не выдам и не скажу; но они (т. е. опять-таки они или вроде их)...» (VIII, 46—47). Местоимение с большой силой объективирует и с еще большей силой противопоставляет. Они — революционная демократическая молодежь, к которой любознательно тянется и от которой робко, именно робко, при всем его задоре, отгораживает себя Аркадий. Пренебрежительные пояснения, заключенные в скобки, резко противопоставляют и его, и ее — им. Он и она — индивидуальности, наделенные неповторимой, особой ценностью. А они — нечто массовое, повсюду одинаковое, безличное.

Так в словоупотреблении проявляются реакционные тенденции романа. Расширяется и «формула» романа: я — он — она, и прибавляются — они.

Представим всю совокупность «понятий», которые выкристаллизовываются в тексте романа «Подросток». Очень своеобразно и важно для понимания самого ценного в романе слово студент, которое в первый раз вырывается у Аркадия в минуту особенного восторга, а потом занимает в его мыслях постоянное и устойчивое место.

«Я воображал вас,— возбужденно обращается он к Ахмаковой,— верхом гордости и страстей, а вы все два месяца говорили со мной, как студент с студентом...» (VIII, 213). Это слово тут же еще раз противопоставлено: «Входя сюда, я думал, что унесу иезуитство, хитрость, выведывающую змею, а нашел честь, славу, студента!..» (VIII, 218). О Версилове далее сказано: «Он в высшей степени понял слово «студент»» (VIII, 233).

---

[3] Черновики планов «Подростка».— Рукописный отдел Пушкинского дома (29449).

[4] См. А. С. Долинин. В творческой лаборатории Достоевского. М., Изд-во «Советский писатель», 1947, стр. 21, 34.

Это слово встречается и дальше. Неясно, кто кому в мечтах подростка говорит: «О, студент мой милый!» (VIII, 275) — о н а — Аркадию или Аркадий — е й? Или оба с р а з у говорят это друг другу? Это слово потом переходит в уста Ахмаковой, и она действительно произносит: «...добрый мальчик, мой студент...» (VIII, 385).

Слово «студент» противопоставлено обычному для романов изображению чувств героя и героини. В нем — выражение отношений, простых, искренних, значительных и задушевных. Настоящее о б щ е н и е. Мысль, выраженная в этом слове, занимает большое место в романе, и оно так же связано с д е м о к р а т и ч е с к о й тенденцией романа, как отмеченные нами «они» примыкает к тенденции противоположной. Радостное общение людей, совершенно понимающих друг друга, вообще характерно для лучших сцен романа «Подросток». Наполнена светом беспечно-дружеская беседа Аркадия с сестрой его Лизой. Какую радость доставляют Аркадию редкие минуты истинного общения с ним (Версиловым). Каждая минута беседы с ней (Ахмаковой) озаряет темную и трудную жизнь подростка. С каким «чрезвычайным и предупредительным вниманием» (VIII, 432) о н а е г о слушает в единственной сцене их встречи.

Поэтому среди многих перенапряженных выражений и всякого рода превосходных степеней особенно важное место занимают такие словосочетания, как: «он ужасно слушал»; «очень слушали»; «я слушал ее изо всех сил»; «знает наизусть мою душу»; «он был в удивительном возбуждении. Я весь засверкал поневоле».

Об одном услышанном им слове говорится, что оно особенно «наэлектризовало» Аркадия. Слово это — б л а г о о б р а з и е. «Беда этим существам, оставленным на одни свои силы и грезы и с страстной, слишком ранней и почти мстительной жаждой благообразия, именно — мстительной» (VIII, 390—391). «Неблагообразие», «плотоядность», «больные надрывы», «сброд всех самолюбий», «бабий пророк», «пьедестал», «глупость сердца», «долгая запуганность», «чистокровные подлецы», «я был в вихре», «моя идея», «живая жизнь», «середина и улица», «дворянская тоска», «носители идеи», «одного безумия люди» — всё это в столкновении и противоборстве с той идеей благообразия, которая пробивается изнутри романа и примыкает к самой его сути.

Перед нами — целая вереница образных одухотворенных «понятий», которые ткут идейно напряженную жизнь в повествовании Достоевского. И вся эта диалектика весьма конкретна. Чем философичней понятие, тем более в языке романа оно облечено в плоть и в кровь: «...мысль пьянила меня»; «...мечтал о нем все эти годы взасос»; «приступал к этой идее»; «грусть мою, засевшую в сердце»; «меня как будто что-то укусило...» (о внезапной и досадной мысли); «забьюсь в скорлупу и стану совершенно свободен»; «слова напускные, в мелкой душе взлелеянные, пальцем вывороченные» и мн. др.

В языке романов Достоевского метафора как будто уплотняет идеи и чувства до их совершенной осязаемости и наглядности — неказистая, не играющая цветами радуги метафора воплощенной в образы **м ы с л и.**

«...я бы не стрелял такими вопросами...»; «этим тоном затер все смешное, бывшее в моем положении»; «въезжал неоднократно в нахальство»; «стыд все-таки можно было перескочить»; «выпрыгивает наружу факт ожесточенного отвращения»; «ум и воображение мое как бы срывались с нитки»; «осторожность и недоверчивость его разом соскочили»; «как мог он, Ламберт, профильтроваться и присосаться к такой неприступной и высшей особе...»; «сгустились все недоумения мои...»; «все это как бы

вдруг пронзило меня»; «удар голосов»; «бокал... соблазнительно глядел на меня»; значит, все это воскресение лопнуло, как надутый пузырь».

В каждой из этих метафор сочетаются два полюса: болезненно тонкому чувству противопоставлена грубость самого жгучего реализма. «Воскресение» Версилова, о котором так яростно возмечтал Аркадий, «л о п н у л о, как надутый пузырь».

Будничная, с у г у б о будничная лексика составляет основу романов Достоевского, но достигает она и с к л ю ч и т е л ь н о напряженной необыденной формы. В «Подростке»: «...даже щипала меня»; «меня определили на место»; «водворив на место»; «сам рядился с Татьяной Павловной»; «он всучил-таки мне пятьдесят рублей»; «ему выходило одно выгодное частное место»; «...он меня тогда сунул и уехал»; «ужасные петербургские цены»; «что касается до одежи, то я положил иметь два костюма: расхожий и порядочный»; «огромный барыш»; «так постареть и истереться». Самые важные решения часто облекаются в трезвые и будничные формы вроде: «порешив с этим пунктом...».

В одном будничном слове, в оттенках его значения, часто дается итоговая оценка целого эпизода. Вот старый князь Сокольский так расчувствовался и разнежился, что речи его могут показаться по-настоящему возвышенными. Но одно слово, завершающее сцену: «...и з а х н ы к а л над моей головой...» — не оставляет сомнения в а в т о р с к о м понимании этого образа.

Особенная, страшная б у д н и ч н о с т ь передана и в языке «Преступления и наказания»: «духота, толкотня... особенная летняя вонь»; «стояли крошеные огурцы, черные сухари и резаная кусочками рыба; все это очень дурно пахло»; «трактир... был битком набит» и мн. др.

Большое место занимают уничижительные формы слов: «пансионишко», «именьишко», «квартиренка», «платьишко», «докторишки». Сходно звучат в контексте и такие слова, как «чашечки», «самоварчик», «коморку», «башмачонки», «тридцать тысячек за труды», «какой-нибудь там заговоришко» («Подросток»); «замечал эту мысль в чуть-чутошном только виде», «в какой-нибудь щелочке» («Преступление и наказание»).

Стилистический смысл вся эта лексика приниженных и измельченных понятий приобретает только в ее соотношении с лексикой, словосочетаниями и образами совершенно противоположного рода: «Стотысячную черточку просмотришь — вот и улика в пирамиду египетскую!» (V, 223).

Роман «Подросток» насыщен контрастами сросшихся в одно целое непримиримых противоречий: «...она будет презирать меня, смеяться надо мной, как над мышью, даже и не подозревая, что я властелин судьбы ее»; «...такая «дрянь» бьет на могущество»; «...путь, который приводит на *первое место* даже ничтожество»; «Неужели же такой тонкий человек настолько туп и груб?»; «...я, олицетворенный бред и горячка, уселся напротив олицетворенной золотой середины и прозы»; «...он всегда готов на какую-нибудь совершенно обратную крайность; в том и вся жизнь»; «...это время было страшным позором, но и огромным счастьем...»; «...до того пошло и прозаично, что граничит почти с фантастическим»; «...наслаждение чрезвычайное, но наслаждение это проходило чрез мучение»; «Главное свинство заключалось в том, что я был в восторге»; «...этакие-то слабые способны когда-нибудь и на чрезвычайно сильное дело...»; «...она полюбила меня за «беспредельность» моего падения...»; «...я задыхался от какого-то чувства бесконечно преувеличенной надменности и вызова. Я не помню даже времени в целой жизни моей, когда бы я был полон более надменных ощущений, как в те первые дни моего выздоровления, т. е. когда валялась соломинка на постели»; «...лелеять в душе своей вы-

сочайший идеал рядом с величайшею подлостью...»; «...и подлец, и честный — это всё одно и нет разницы...»; «даже самые светлые женщины бывают подлы...»; «...эти «бумажные люди»... способны, однако, столь настоящим образом мучиться...».

Через весь роман, как и через другие романы Достоевского, проходит, в чрезвычайно разнообразных вариациях, мысль о страшной контрастности, составляющей суть каждой клеточки того бытия, которое изображает автор. В этих словосочетаниях — взрывчатая сила, которая составляет основу стилистического строя романа.

2. СТРОЕНИЕ РЕЧИ

Мы намеренно не различали в предыдущей главе собственно авторскую речь, повествование от лица того или другого персонажа и разговорный язык героев романа. Ведь мы говорили о тех стилеобразующих словосочетаниях, которые имеют общее значение, независимо от того, в чьи уста они вложены.

При этом слог подростка, как и повествователя «Бесов», как и слог мечтателя-рассказчика «Белых ночей», усиливает те или другие особенности, свойственные авторской речи. Возможность говорить от лица того или другого персонажа только открывает автору более широкий простор. Слог рассказчика не является ни сказом, ни тем или другим характерным бытовым говором.

В общем складе речи рассказчика все самое сильное совершенно аналогично складу речи автора в «Преступлении и наказании» или в «Братьях Карамазовых». Поэтому мы в этой части статьи берем в основу нашего исследования язык «Подростка», сопоставляя его с другими произведениями Достоевского.

И в то же время в повествовании и в репликах подростка многое обозначает именно его личность. Тут и резкость выражений, ломающих рамки пристойной и общепринятой речи: «я всегда плевался, вслух плевался», «прет», «вся эта дрянь»; «из подлейших ихних приличий», «влез в фамильярность»; «напрасно таскается»; «размазывать чувство», «размазывать не желаю» и пр. Тут и сочетание скрытности со страстным желанием высказаться до конца: «...тащить внутренность души моей... на их литературный рынок почел бы неприличием и подлостью» (VIII, 5). Это заявляет он с первых строк. В этом сказывается отвращение к охватившей его потребности быть совершенно откровенным и данная в негативной форме, а между тем истинная программа записок: «...Простите исступленному подростку его неуклюжие слова!» (VIII, 219). Чем более неуклюжими являются выражения: «выведывающая змея», «предназначенная второстепенность», «накидчивость ее на всех нас» и пр.,— тем более в них сказывается постоянное желание выгрести все со дна души, все, что там накопилось; «в адском стыде», «раздавило меня стыдом», «в одном чрезвычайном ощущении» — в такого рода выражениях сказывается то душевное смятение, в состоянии которого постоянно пребывает Аркадий. Но и в этих выражениях, свойственных именно подростку,— постоянная страсть самого писателя к пониманию души человеческой до конца: «чтоб все могло быть разъяснено до самой последней возможности»,— говорит он в «Дневнике писателя».

Все индивидуальные особенности речи и сознания подростка тесно связаны с внутренним характером романа и со всем его поэтическим строем.

Это особенно проявляется в ритмической перенапряженности и ускоренном темпе романа: «...схватил извозчика и полетел»; «...ничего

не разбирая и наталкиваясь на народ, добежал я, наконец...»; «...события с этого дня и до самой катастрофы моей болезни пустились с такою быстротой...». Выражения такого рода не только пронизывают все повествование подростка, но и определяют весь ход событий, и торопливый, обрывающийся голос повествователя, который, рассказывая, задыхается и спешит. С одной стороны: «Я полетел... я почти бежал...»; «...вдруг вскочить с места и... кинуться...». С другой стороны, и в соответствии с этим: «Постараюсь сократить. Решение мое было принято...»; «Последнее слово: эта кража...». Торопясь и тогда, когда он пишет записки, Аркадий постоянно сам себя перебивает: «Я слышал, то есть я знаю наверно...».

Повествователь, мемуарист, описывающий прошлое, но не остывший от былой горячки, спешит все рассказать поскорее и покороче. «Сжатее, как можно сжатее!» — твердит самому себе автор в черновиках [5].

Музыкальный тон и в этом и в других отношениях дан в самом начале. Ни в одном известном нам произведении деепричастию как первому слову не придано такого динамического, такого порывистого характера: «Не утерпев, я сел записывать эту историю...». И «Бесы» и «Братья Карамазовы» начаты деепричастием, но там оно связано с интонацией повествовательно летописной, замедленной: «Приступая к описанию недавних и столь странных событий...»; «Начиная жизнеописание героя моего...». Обычно повествовательный темп ускоряется ко времени неминуемой в романе Достоевского катастрофы. В «Подростке» с места взят напряженный темп, с первых слов — нетерпеливый и задыхающийся голос.

При этом временно́й сгущенности повествования соответствует и его волевая напряженность, создаваемая то повторами, то возрастающей силою утверждений: «...вы уж теперь непременно должны ответить, вы обязаны...»; «Это верно, это очень верно, это — очень гордый человек!»; «...полнейшее уединение и тайна. Уединение — главное...»; «...при беспрерывном упорстве, при беспрерывной зоркости взгляда и беспрерывном обдумывании и расчете, при беспредельной деятельности и беготне...»; «Дело спешное, очень спешное, в том-то и сила, что слишком уж спешное!»: «...что-то вышло, что-то произошло, что-то непременно случилось...»; «...уйти от них совсем, но уже непременно уйти...». Нагнетание сказывается в градации эпитетов, наделенных все возрастающей силой: «...содержание этой ужасной, безобразной, нелепой, разбойнической записки...».

Стремительный темп не мешает раскрытию с исчерпывающей полнотой дум и чувств героев. Самый темп повествования, объединяющий и по-своему организующий все, весьма п о л н о обнаруживает духовное беспокойство и целеустремленность не только главного персонажа, но и целой группы персонажей романа (Ахмаковой, Версилова, Лизы, Крафта и, хотя несколько в ином смысле,— матери). Беспокойство духовных исканий свойственно автору: это основное динамическое ядро стиля его романов.

Полнота раскрытия душевной жизни героев проявляется в конкретности, объемности изображения чувства: «Но что мучило меня до боли (мимоходом, разумеется, сбоку, мимо главного мучения) — это было одно неотвязчивое, ядовитое впечатление — неотвязчивое, как ядовитая, осенняя муха, о которой не думаешь, но которая вертится около вас, мешает вам и вдруг пребольно укусит» (VIII, 416). Это «сбоку», это «мимо главного мучения», это «ядовитое впечатление — неотвязчивое» — придают наглядности и выпуклости чувства и мысли особенную силу благодаря

[5] А. С. Д о л и н и н. В творческой лаборатории Достоевского, стр. 67.

самой крайней простоте в раскрытии спутанного и сложного. Той же цели служит и сравнение с назойливой осенней мухой.

Насыщенным и полным содержания является и эпитет — настойчивый, словно вдавливаемый в сознание читателя: «сырой осенний вечер, непременно сырой»; «О пусть, пусть эта страшная красавица (именно страшная, есть такие!)...» (VIII, 76).

И автор и его герои хватаются за найденное ими слово, часто самое простое, видя в нем единственное, незаменимое и верное выражение мысли. И повторение эпитетов и сопоставление их приводит к обнаружению очень тонких изобразительных оттенков: «...самая неприметная усмешка... и, однако ж, самая язвительная, тем именно и язвительная, что почти неприметная...» (VIII, 418).

«Угрюмые» эпитеты преобладают в «Подростке»: «...гнилой, склизлый город», «на истасканном диване», «дырявый плетеный стул», «чахоточный коврик», «засаленные салфетки», «накрытый скверной, грязной скатертью столик», «гостиница оказалась дрянная и маленькая», «грязно-смуглых брюнетов», «смердящее добродушие», «безобразное известие», «плюгавенького», «угреватого», «забитый», «потерянный, жалкий и злобный». Эпитет «в наше прокислое время» резюмирует многие другие эпитеты.

Однако и в этом случае такой бурой цветовой гамме противопоставлены сильные страстные слова, которые насыщают своею силой и самые угрюмые эпитеты. Хотя лексика Достоевского в высшей степени многообразна, но есть слова-усилители, повторяющиеся постоянно: «чрезвычайная задумчивость», «чрезвычайной грусти», «чрезвычайные впечатления», «с чрезвычайным недоумением», «чрезвычайное простодушие», «чрезвычайная тишина», «чрезвычайного шага», «чрезвычайно крутой и скрипучей лестницы» и мн. др.

Некоторые эпитеты и сами весьма интенсивны: «...вонзился в меня сзади... разъяренный щипок». Превосходная степень, в грамматическом и в более расширительном смысле, составляет господствующую силу в языке романов Достоевского: «...нечто безмерно серьезнейшее», «в глубочайшем удивлении», «глубочайшим раскаянием», «главнейшие подтверждения», «портные... первейшие», «скучища же, скучища...», «...изо всей силы решился» и пр.

Встречается, как и в «Дневнике писателя», удвоенная превосходная степень, нарушающая литературные нормы: «...вы будете самою серьезнейшею... моею мыслью во всю мою жизнь!» (VIII, 436).

По-пушкински эпитеты Достоевского раскрывают незыблемо устойчивые свойства характеров: «...Здесь же, в этом портрете, солнце, как нарочно, застало Соню в ее главном мгновении — стыдливой, кроткой любви и несколько дикого, пугливого ее целомудрия» (VIII, 388).

Удивительно, что такой тонкий мастер художественной прозы, как Константин Паустовский, безусловно возражает против применения разом более одного эпитета: «Эпитет должен запоминаться. А для этого он должен быть единственным. Из трех эпитетов, приложенных к существительному, один всегда будет наиболее точным, а остальные два, безусловно, будут ему уступать. Поэтому ясно, что этот единственный эпитет надо сохранить, а остальные безжалостно вычеркнуть» [6].

Говоря о том, как важно найти точное, единственно верное обозначение сущности вещи, возражая против пестроты и нагроможде-

[6] К. Паустовский. Поэзия прозы.— В сб. «О писательском труде». М., Изд-во «Советский писатель», 1955, стр. 168.

ния эпитетов, К. Паустовский в то же время упускает из виду потребность выразить сложность и текучесть того или другого явления жизни, игнорирует то обстоятельство, что эпитет употребляется часто не сам по себе, а в его отношении к другому или к ряду других эпитетов.

У Достоевского мы встречаем множественность эпитетов такого рода: «круглое, румяное, ясное, смелое, смеющееся и... застенчивое лицо» (VIII, 212). Если накопление первых пяти эпитетов имеет значение усиления, то главный эпитет, поставленный после паузы, обозначенной многоточием, приобретает всю полноту своего значения в противопоставлении со всеми предыдущими. И у Гоголя и у Л. Толстого постоянно появляются три и более эпитетов разом.

Часто встречаются в «Подростке» выражения типа «слишком понимал», «слишком ей дорогой», «слишком белым», «слишком уж сдержанно». Или: «ужасно умела слушать», «я мечтал об этом ужасно». Или: «очень молчал», «мы очень поцеловались» и даже — «очень меньше любил». Особенно характерны: «самая яростная мечтательность», «я мечтал изо всех сил», «слушал меня изо всех сил», «изо всех сил старался уйти потихоньку».

И неологизмы возникают из потребности усилить коренное значение слова: «брандахлыстничание»; «редко кто мог столько вызлиться»; «расстановочно начал он»; «отстав от Крафта, как от второстепенности...»[7]; «безлесят Россию»; накидчивость ее на всех»[8]; «одноидейность, это все намечтал князь»; «все как-то отчудилось, все это стало вдруг не мое»[9]; «я тогда разженился»; «до такой кумирной степени превозносить». С тою же целью, как и неологизмы, употребляются обветшавшие языковые формы, уже мало употребительные в литературном языке середины XIX в.: «жил праздно, капризился»; «что тут напроворил господин Стебельков», «спекулянт и вертун».

Часто необычным является не столько само слово, сколько его применение. От существительного кумир возможно прилагательное кумирный в значении «к кумирам относящийся» (Даль), хотя выражения «кумирная жертва», «кумирные почести» тоже совершенно непривычны. Словосочетание же «кумирная степень», вполне понятное, воспринимается как насмешливое и свежее.

Применение французского языка тоже обнаруживает силу слова, отдельного слова, в контексте романов Достоевского. «Замечательно, что, записывая и припоминая теперь, я не вспомню, чтоб он хоть раз употребил тогда в рассказе своем слово «любовь» и то, что он был «влюблен». Слово «фатум» я помню» (VIII, 401). Так в речи Версилова употреблению того или другого слова придается решающий смысл. И в очень русской речи романа слово фатум не только вместо слова «любовь», но и вместо слова «судьба» придает облику Версилова космополитическую окраску.

«— Твоя мать — совершеннейшее и прелестнейшее существо, mais...» (VIII, 227). После двух превосходных степеней, обозначающих так много в философии романа, это сильное «mais», колеблющее высшие ценности. Но почему не «но»? Почему «но» было бы гораздо слабее? «Mais» так же

[7] Даль приводит: вторство, второстепенство.

[8] Даль приводит: накидчик, накидчица, накидистая.

[9] Слово «отчудилось» выделено в оригинале.— Даль дает слово отчудить в совершенно другом значении: «перестать чудить», а в аналогичном значении — отчуждать.

коротко, как и «но», такой же короткий и тихий возглас скепсиса, беспочвенного и неполного.

Но в этой фразе — весь Версилов: он думал по-русски, когда постигал кроткую красоту беззаветно любящей крепостной женщины, своей жены; и его мысль срывалась на скептическом французском словечке. Это словечко во французской речи употребляется в таком же точно, как и в устах Версилова, смысле, и весьма характерна такая субстантивация его в ходячей французской поговорке: «Je ne veux pas de vos mais» [10].

На французских избитых фразах постоянно срывается Версилов: «Да, она — премилая и умная. Mais brisons-là, mon cher [11]. Мне сегодня как-то до странности гадко — хандра, что ли?» (VIII, 227). И часто одно слово, один звук французский отчуждает его, загораживает вход в его душу. На рассказ Аркадия о том, как над ним в пансионе измывался Тушар, Версилов «мямлит»: «—Се Тушар... действительно я припоминаю теперь...» (VIII, 99). «Се Тушар...»,— тотчас передразнивает его подросток, продолжая рассказывать свою историю, собирая самые унизительные факты, обвиняя ими своего отца, который бросил его на произвол судьбы. Для Версилова, жившего за границей, «скитавшегося», Тушар был «се Тушар»; для его сына это был человек, третировавший его и избивавший.

Французские словечки, кроме Версилова, часто вставляют и другие персонажи «Подростка». Не только старый и молодой князья Сокольские, но и Ламберт, и Тришатов, и Андреев, и Стебельков, и Зверев. Альфонсина многое говорит на своем родном языке.

В устах аристократов это — стертые штампы. Это смесь французского с нижегородским, соскальзывание, зыбкость их мысли. И Версилов и молодой князь поминутно говорят «mais passons» [12], отмахиваясь от гнетущих мыслей, стараясь скользить по поверхности.

Русский «мещанин во дворянстве» выступает в тех сценах, где Зверев или Андреев щеголяют своею французскою речью. О Звереве так и сказано: «...французская фраза... шла к нему, как к корове седло...» (VIII, 144). Андреев обращается к француженке Альфонсине с вопросом, но она не может понять его французскую речь, потому что он вставляет в нее тут же выдуманные слова.

Все это предваряет страницы «Дневника писателя» за 1876—1877 гг., где так желчно и страстно говорится о беспочвенности и космополитизме русского аристократа и его подражателей: «Вот он знает все языки, и уже по тому одному — никакого. Не имея же своего языка, он, естественно, схватывает обрывки мыслей и чувств всех наций, ум его, так сказать, сбалтывается еще смолоду в какую-то бурду, из него выходит международный межеумок с коротенькими, недоконченными идейками...» (XII, 147).

Включение в роман французского языка связано таким образом с еще более резкой, чем у Толстого, сатирической целью, но совершенно так же, как в «Войне и мире» или «Анне Карениной», сказывается и другая задача: передать в подлинном виде характерную интонацию говора Версилова, князей Сокольских и других персонажей.

---

[10] В несколько вольном переводе: «Надоели мне ваши «но»!»

А. С. Пушкин одним только повторением этого слова «mais» в письме, написанном по-французски, высказывает все свои возражения на восторги по поводу романа В. Гюго «Собор Парижской богоматери».— Письмо от 9 июня 1831 г. Полное собрание сочинений, т. X. М., Изд-во АН СССР, 1949, стр. 353.

[11] Но бросим это, мой милый.

[12] Но оставим это.

Даже самым простым словам и персонажей, и рассказчика, и автора в романах Достоевского придается очень сильная интонационная окраска. И эта окраска в смысловом отношении всегда выразительна: «— Ах, да,— произнес он голосом светского человека...» (VIII, 350). Голос светского человека — мертвый голос, заслоняющая, автоматическая речь. В этом у Достоевского так же, как и в применении французского языка,— обнаруживается фальшь дворянского общества. Вопреки всему, что было реакционным в его идеологии, здесь сказывается мысль, что истинное, искреннее слово — это народное слово. Барство замутило и загубило чистоту и прямоту речи. В этом своего рода теория слова, намерение говорить по-пушкински «самостоятельным и *сознательным* русским языком» (XIII, 101), преодолев тот отрыв «от народа, т. е. от живого языка» (XI, 361), который свойственен был привилегированному обществу.

Своеобразие интонации в языке романов Достоевского — в ее философской многозначительности, в прямой связи с идеей романа. Интонация в речи Версилова («мямлил», «протянул», «так серьезно сказал, с таким странным выражением» и пр.) — не только обнаруживает характер или перемену душевного состояния. В смене этих интонаций —борьба двух разных людей в одном человеке. Истинное «я» и «двойник». Задушевное, глубокое в человеке, до безумия рвущееся к правде, в столкновении с себялюбием, барским, грубым и черным.

У Дмитрия, Ивана, Алеши Карамазовых — не просто разные голоса. Голос, всякая интонация каждого из них неразрывно связаны с философской идеей образа. «Тихий и примиряющий голос», «готовность», которая слышится в этом голосе, доверчиво отвечать на любой вопрос наглого и незнакомого человека не просто характеризуют Мышкина, но и обнаруживают главное в идее этого образа.

Интонация в размышлениях и в речи Раскольникова очень многообразна. И мы видим, что голос может быть не во власти человека, голос становится чем-то самостоятельным, он сильнее сознательного намерения и воли: «...начал он как можно развязнее, но голос не послушался его, прервался и задрожал...»; «Он и не думал это сказать, а так, само вдруг выговорилось». Мы ясно слышим голоса Груши, Сони Мармеладовой, Катерины Ивановны, Аглаи, Настасьи Филипповны, мы по звуку голоса могли бы узнать каждую из них.

Часто в романе приводится анализ звуков голоса. Вот Аркадий сидит один в чужой комнате, в ожидании Васина. Он слышит то, что доносится из коридора. Сначала «громкий и развязный мужской голос», потом: «Хозяйка перекликалась с ним тоненьким и веселеньким голоском и уж по голосу слышалось, что посетитель ей давно знаком, уважаем ею и ценим и как солидный гость и как веселый господин» (VIII, 122). Так много извлекается из одних только звуков голоса.

Каким же образом из строения писаной фразы, словно из кремня и огнива, высекается искра — индивидуальный звук человеческого голоса? Авторские ремарки, только что отмеченные, играют при этом большую роль, так как интонацию определяет и облик, и мимика, и все поведение говорящего, и реакция слушающего. Читатель видит развязность Стебелькова, сознает его нахальство. Аркадий изнемогает в путанице его словесных подмигиваний, и поэтому так полно, так индивидуально звучит его голос: «Версилов-то, а? Ведь тяпнул-таки, тяпнул! Присудили вчера, а?» (VIII, 124). И в вопросительной интонации утвердительного, в сущности, предложения, в этих и назойливых, и заискивающих, и полных издевательства «а», и в вульгарности выражения «тяпнул», и в том,

как оно не подходит к данному случаю,— во всем индивидуальность Стебелькова сказывается с чрезвычайною силой.

Есть общие стилистические доминанты в языке романов Достоевского. Они относятся к речи автора, рассказчика, каждого из героев. Но это совсем не значит, будто бы все персонажи говорят одинаково. Совершенно индивидуальна и совершенно отлична речь Стебелькова или Версилова, Мармеладова или Разумихина, Степана Трофимовича или Ставрогина. И это отличие не только в манере говорить, но и в манере думать. «У меня каждое лицо говорит своим языком и своими понятиями» [13],— утверждал Достоевский. И он имел все основания это сказать.

3. МОНОЛОГ. ДИАЛОГ. МНОГОГОЛОСИЦА. ЮМОР

Месторождение понятий, которыми живут герои романов и которые являются винтиками идейной оснастки,— во внутреннем монологе. С первых страниц «Преступления и наказания» мы застаем Раскольникова в сфере неотступных и уже давних его размышлений: «...Ну зачем я теперь иду? Разве я способен на *это?* Разве *это* серьезно?..» (V, 6). Слова, выделенные в тексте романа курсивом, обозначают совокупность идеи, намерения, подробно разработанного плана. Все это так привычно Раскольникову, так сжился он со своею неотвязной мыслью, что ему достаточно указательного местоимения. Но указательное местоимение не только характеризует направленность мысли героя. Оно имеет и другое, более экстенсивное значение: в нем — недомолвка, интригующая читателя. Проникая во внутренний мир Раскольникова, читая его мысли в их подлинном виде, нельзя еще догадаться о том, что́ намерен он сделать.

Так же будет и дальше: «И *тогда,* стало быть, так же будет солнце светить...». Для Раскольникова это «тогда» обозначает постоянный предмет его мысли. Для читателя — интригующую загадку.

Интонационная окраска внутреннего монолога очень сильна и обозначена не темпераментом, не житейскими обстоятельствами, не страстями, а идеей, которая тревожит, как своего рода страсть. «...Я слишком много болтаю»,— с досадой думает Раскольников. «Болтаю», т. е. размышляю безо всякого толка, тогда как гвоздь его идеи — в действии, в проявлении силы. «Оттого и ничего не делаю, что болтаю. Пожалуй, впрочем, и так: оттого болтаю, что ничего не делаю». Во внутреннем монологе — очень естественные и живые проявления мысли: колебания, срывы, поправки, уточнения. И характерное повторение того же слова со все обогащающимся значением: «Это я в этот последний месяц выучился болтать, лежа по целым суткам в углу и думая... о царе Горохе». Страшное презрение к себе, вопреки мнимому величию, презрение к своей «болтовне» вопреки преклонению перед «идеей». Слова привязываются, звучат неотступно: «...какая-нибудь пошлейшая мелочь... Мелочи, мелочи главное!.. вот эти-то мелочи и губят всегда и все...» (V, 6—7). «Идея» заставляет все предвидеть, заставляет думать о мелочах. Но они-то и обличают, в них-то и обнаруживается подлость самой идеи. И внутренний монолог расщепляется и двоится: «Ключи она, стало быть, в правом кармане носит... Все на одной связке, в стальном кольце... И там один ключ есть всех больше, втрое, с зубчатою бородкой, конечно не от комода...

---

[13] Письма, III, стр. 197 (речь идет о романе «Подросток»).

Стало быть, есть еще какая-нибудь шкатулка али укладка... Вот это любопытно. У укладок всё такие ключи... А впрочем, как это подло все!.. О, боже! как это все отвратительно!» (V, 10).

В расщепленности монолога особенно явно выступает разница между детективным романом и социально-философским криминальным романом: соображения практического и логического порядка сталкиваются с нравственным сознанием преступника. И как бы хитро ни было задумано преступление, постоянно обнаруживается его истинная сущность. Внутренний монолог становится неустанной борьбой с самим собою, с воображаемым свидетелем, с человеческим обществом в целом: «Довольно! — произнес он решительно и торжественно,— прочь миражи, прочь напускные страхи, прочь привидения!..» (V, 155). Поэтому внутренний монолог в романах Достоевского очень тесно примыкает и к монологу, обращенному к людям, и к диалогу.

В борьбе своей со следователем Порфирием Петровичем Раскольников дразнит и себя и своего собеседника, то напрашиваясь в ловушку, то из нее вырываясь, то клеймя, то оправдывая себя.

Мы видим также, что разящая сила деталей прежде всего в том, что они включены во внутренний монолог героя и зажжены его душевным смятением, а также и в том, что каждая деталь — сочетание самого будничного и мелкого,— вроде бахромы обтрепанных брюк,— со жгучей тревогой идеи.

В сравнении со Львом Толстым, Тургеневым, Гончаровым, Достоевский гиперболически реалистичен. Это особенно сказывается в том, как описаны в его романах сны, кошмары, галлюцинации. Все крайне реально: и забитая лошаденка, и мещанин, который, однако же, является и наяву, и приживальщик в коричневом пиджаке, уже поношенном, в грязноватом белье и клетчатых панталонах.

Ивана Карамазова не раз, и не без основания, называли новым или русским Фаустом, но для стиля «Братьев Карамазовых» чрезвычайно важно, что этот Фауст расположился за ширмой в трактире Столичный город, где «поминутно шмыгали половые», что он ест уху и пьет чай. Мы представляем себе его в самом обыкновенном и поношенном пиджаке. Стефан Цвейг хорошо сказал по этому поводу в своей статье о Достоевском: «...посреди самой обыденной повседневности представляет он величайшие трагедии своего времени» [14].

Сколько введено сугубо реального в кошмар Ивана Карамазова: с начала главы предуведомление о свойствах болезни Ивана Федоровича, именно о том, что он был «как раз накануне белой горячки»; приведены и заключение медика о «расстройстве в мозгу», и признание самого Ивана о галлюцинациях, и требование врача, чтобы он лег на лечение скорее, «не то будет плохо». Крайне реальны все обстоятельства встречи с чертом, его внешний облик, почти карикатурный, его физиономия, «не то чтобы добродушная, а опять-таки складная и готовая, судя по обстоятельствам, на всякое любезное выражение»; его болтовня — болтовня самого обыкновенного приживальщика: сетования на врачей, потрепанные анекдоты; реализм с крайним нажимом: он в баню торговую любит ходить и там любит париться. Но при всех этих предуведомлениях и бытовых подробностях, при всем этом, черт, по мысли автора, все-таки — черт и в то же время — часть самого Карамазова, не просто нервной, а умственной и душевной его болезни.

---

[14] S. Zweig. Drei Meister. Leipzig, 1922, S. 162.

* * *

Первая встреча Раскольникова со Свидригайловым — совершенно то же, что кошмар Ивана Карамазова,— то же, хотя и в обратном виде: Свидригайлов — весьма реальная личность, беседа с ним была долгая и почти деловая, а Родион сомневается в том, существовал ли его собеседник на самом деле: «...мне подумалось... мне все кажется... что это может быть и фантазия» (V, 240). Мысль о том, что реальнейшая реальность и совершенная фантазия смыкаются между собой, постоянно преследует Достоевского, часто придавая его изображениям действительности болезненный и экзальтированный вид. Все же в кошмаре Ивана, в его разговорах со Смердяковым, в общении Раскольникова со Свидригайловым, в братании Мышкина и Рогожина, в отношениях подростка и Ламберта — постоянно сказывается и совершенно реальное утверждение, что антагонизм двух индивидов — мнимый, что в глубоко враждебном типе человека другой человек обнаруживает себя самого. Не только подлый приживальщик выбалтывает сокровенные мысли философа, но и Раскольников сознает в себе Свидригайлова, а Долгоруков — Ламберта.

Это не стирает грани, не обезличивает людей, но объединяет их как предмет изучения и реализует гоголевскую мысль: «Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!».

Поэтому д и а л о г в романах Достоевского обычно строится как выпытывание одним человеком другого и, в конечном счете, как беседа с самим собой.

И Раскольников, и Свидригайлов — каждый из них говорит по-своему. Раскольников отрывисто, сгоряча, не выбирая выражений, небрежно и в то же время — не без любопытства, как бы против воли бросаясь навстречу тому, кого он готов выставить за дверь: он поминутно ставит вопросы. Свидригайлов — обстоятельно, с намерением пофилософствовать, с удивительной прямотою и грубой точностью речи («хлопочу в свой карман», «да, был и шулером...»), с сугубым уважением к собеседнику и с готовностью кротко принимать его дерзости. У каждого из них свой человеческий голос.

В диалоге — вставные новеллы, придающие мыслям собеседников поэтическую конкретность. Некоторые из них не выступают из разговора, не приобретают законченной формы. В устах Свидригайлова — рассказ о том, как он предлагал своему «предмету» бежать с ним в Америку или в Швейцарию, как он сам при этом, может быть, был более «жертвой», чем «извергом»; или упоминание о дворянине, который в вагоне отхлестал какую-то немку. Но рассказ о Марфе Петровне, данный тут же в диалоге, прерываемый, внешне сбивчивый— так же конкретен и внутренне самостоятелен, как какой-нибудь маленький, но вмещающий целую жизнь рассказ Мопассана.

Все в рассказе Свидригайлова задевает Раскольникова за живое:

«— Отчего я так и думал, что с вами непременно что-нибудь в этом роде случается! — проговорил вдруг Раскольников и в ту же минуту удивился, что это сказал. Он был в сильном волнении.

— Во-от? вы это подумали? — с удивлением спросил Свидригайлов,— да неужели? Ну, не сказал ли я, что между нами есть какая-то точка общая, а?

— Никогда вы этого не говорили! — резко и с азартом ответил Раскольников.

— Не говорил?

— Нет!

— Мне показалось, что говорил. Давеча, как я вошел и увидел, что вы с закрытыми глазами лежите, а сами делаете вид,— тут же я и сказал себе: «Это тот самый и есть!»

— Что это такое: тот самый? Про что вы это? — вскричал Раскольников.

— Про что? А право, не знаю про что...— чистосердечно и как-то сам запутавшись, пробормотал Свидригайлов» (V, 233).

«Новеллы» Свидригайлова, особенно история о том, как «Марфа Петровна посещать изволит», дразнят и ужасают Раскольникова, которому не дает покоя убитая им старуха. Состояние растерянности и смятения Родиона, смущение Свидригайлова не только усиливают жизненность и драматизм диалога, но и обнаруживают тонкость и запутанность того, о чем идет речь. Однако, в сущности, авторская мысль совершенно ясна. И диалог раскрывает не только душевные состояния, характеры, взгляды героев, но и самые глубокие авторские идеи: не думай, что ты убил и на этом все кончено; убитый тобой человек живет в тебе и с тобою, не отпустит тебя ни на шаг — вот «про что» говорил Свидригайлов Раскольникову.

В диалоге автор отнюдь не устраняется, предоставляя своим персонажам вести борьбу, выставляя противоположные взгляды. Авторская мысль, напротив, постоянно кристаллизуется, как что-то совершенно ясное посреди смутных и бурных страстей и двоящихся мыслей его героев.

Не только диалоги Порфирия Петровича и Родиона, но диалоги и других героев романов Достоевского очень часто имеют характер допроса, настойчивого, выворачивающего душу:

«— Теперь отвечай просто *да* или *нет*: знаешь ты, зачем *она* третьего дня из коляски кричала?

— Честное слово, что я тут не участвовал и ничего не знаю!..

— О Гавриле Иволгине ничего не знаешь?

— То есть... много знаю.

— Знал или нет, что он в сношениях с Аглаей?

— Совсем не знал...» (VI, 282).

«...лжешь ты мне или не лжешь?

— Не лгу.

— Верно говоришь, что не влюбен?

— Кажется, совершенно верно.

— Ишь ты, «кажется»! Мальчишка передавал?» (VI, 281).

В последней главе первого тома «Идиота» рассказано о том, как Лизавета Прокофьевна вдруг вторгается к Мышкину и учиняет ему допрос. Лев Николаевич кроток и податлив, когда дело касается до него, но упорно сопротивляется в иных случаях. Мы возобновляем цитату там, где ее прервали:

«— Я просил Николая Ардалионовича...

— Мальчишка! Мальчишка! — с азартом перебила Лизавета Прокофьевна,— я знать не знаю, какой такой Николай Ардальонович! Мальчишка!

— Николай Ардальонович...

— Мальчишка, говорю тебе!

— Нет, не мальчишка, а Николай Ардальонович,— твердо, хотя и довольно тихо, ответил, наконец, князь» (VI, 361).

Весь диалог построен на крайне резком контрасте двух голосов, двух разных темпераментов, двух противоположных манер думать и говорить, при наличии полного внутреннего единства детской чистоты и истинно сердечного отношения к людям.

Лизавета Прокофьевна, генеральша, выражается запальчиво, хватаясь за самые сильные слова: «Не финти! О чем писал?.. Молчи!.. Что было в письме?» Будучи в неудержимом порыве, она, однако, делает все, что может, чтобы скрыть свои истинные чувства, чтобы не растрогаться, удержать свой боевой дух. Она выслушивает «с необыкновенным вниманием» письмо Мышкина к Аглае, которое тот повторяет наизусть. Письмо, конечно, глубоко ее трогает, но она восклицает: «— Экая галиматья! Что же этот вздор может означать, по-твоему?» Она против своей воли помнит все время, что состоит сейчас в роли следователя, а Мышкин — преступника, но на каждом шагу она противоречит сама себе, обнаруживает себя, и следователь выдает себя преступнику с головой.

Мышкин говорит вдумчиво и осторожно, выбирая слово, которое как можно более точно обозначило бы истинную сущность деликатных и запутанных обстоятельств. И чем более неуклюжи, отрывисты его выражения (как у Пьера Безухова, как некоторые речи Гамлета), тем они проще и вернее, тем важнее связи его мысли. Он в высшей степени правдив, когда говорит: «...ну, одним словом, надежд будущего и радости о том, что, может быть, я там не чужой, не иностранец. Мне очень вдруг на родине понравилось. В одно солнечное утро я взял перо и написал к ней письмо: почему к ней — не знаю. Иногда ведь хочется друга подле...» (VI, 360). Весьма правдивы интонации, каждый звук его голоса. На вопрос: «— Влюблен ты, что ли?» — он отвечает: «— Н-нет». Эта запинка, это раздумье и все-таки отрицательный ответ, и слова: «я как сестре писал» — выражают истинную сущность отношения Мышкина к Аглае. В этом авторская мысль всего диалога.

Те особенные свойства диалога, которые так резко обозначались в «Преступлении и наказании», все усиливаясь от романа к роману, приобретают в «Братьях Карамазовых» свое крайнее выражение. В долгом разговоре Ивана и Алеши вставные новеллы становятся яростными аргументами атакующего собеседника; они разрастаются, занимая в романе в целом чуть ли не центральное место. Среди них и жгучие факты, взятые из жизни (рассказ о затравленном собаками ребенке и др.), и философские фантазии («Великий инквизитор»). Диалог опять превращен в своего рода допрос и нравственную пытку. И за столкновением героев романа — отчетливая авторская мысль о непреодолимых преградах для утверждения того мировоззрения, которое он все-таки утверждает, думая преодолеть все эти непреодолимые преграды. Так художественная форма диалога — не что иное, как развитие авторской мысли, сложной, трагедийной, насыщенной противоречиями и полной глубокого знания реального бытия.

Кроме диалога-допроса, основанного на внутреннем сопротивлении, характерен для романов Достоевского диалог типа «исповеди горячего сердца», когда монолог, насыщенный вставными новеллами, сочетается с короткими репликами интереса, понимания и сочувствия.

И третий вид диалога — совершенная противоположность первому виду — диалог полного взаимного понимания.

Александр Блок, в качестве эпиграфа к своей драме «Незнакомка», приводит первый разговор Мышкина с Настасьей Филипповной. Этот разговор звучит, как стихи с музыкой, увлекающей и неуловимой. Звучит он совершенно в духе поэзии Блока.

Впрочем, Блок в своей цитате пропускает едва ли не самое существенное:

«— А как же вы меня узнали, что это я?

— По портрету и...

— И еще?

— И еще потому, что такою вас именно и воображал...» (VI, 95).

Во многих случаях диалог полного взаимного понимания менее лиричен и совершенно отчетлив и реален. В солнечный ясный день Лиза догоняет на улице своего брата Аркадия, и они беседуют восторженно и откровенно: «— Да ведь вот же и тебя не знал, а ведь знаю же теперь всю. Всю в одну минуту узнал». И рождается желание увековечить эти минуты сердечной близости: «...один уговор: если когда-нибудь мы обвиним друг друга, если будем в чем недовольны, если сделаемся сами злы, дурны, если даже забудем все это,— то не забудем никогда этого дня и вот этого самого часа. Дадим слово такое себе» (VIII, 167). Правда, душевная жизнь героев Достоевского так сложна, что полное взаимное понимание оказывается неполным: у брата и сестры, у каждого из них, в это самое время свои тайные мучительные тревоги, о которых в этот веселый и беспечный солнечный час не было сказано ни слова.

В общем строении романа диалог у Достоевского занимает более значительное место, чем в романах Тургенева и Л. Толстого,— он более связан и с сюжетом и с идеей романа. Он более динамичен, чем бытовой и мерный диалог в «Обыкновенной истории» или в «Обломове». Он в то же время более замкнут, именно как диалог, как встреча и столкновение двух персонажей, как единоборство. При этом диалог любовный либо не играет никакой роли, либо играет только подчиненную роль; иногда он является, в некоторой степени, пародией на любовный диалог тургеневского романа (раннее свидание Аглаи с Мышкиным).

* * *

Стилистическое своеобразие романов Достоевского не менее сказывается и в шумном говоре многих голосов, перебивающих друг друга. Так, на «бестолковых поминках» по покойному Мармеладову смешиваются в весьма негармоничном оркестре и неистовый визг Амалии Ивановны, и нагло-самоуверенный тон Лужина, и истерический крик Катерины Ивановны, и робкий голос Сони, и резкое обличение Лебезятникова... Когда «команда Рогожина» вваливается в парадные комнаты Настасьи Филипповны, уже полные гостей, происходит смешение весьма разного рода публики — от чопорного генерала Епанчина до «господина», главной приметой которого является его «огромный кулак, жилистый, узловатый, обросший каким-то рыжим пухом». Сцена проходит при участии всей этой толпы, то безмолвно, то шумно отзывающейся на каждое событие: «Все опять разинули рты... Пошел смутный говор, восклицания, раздались даже требования шампанского; все затолкалось, засуетилось».

Очень хороши эти формы среднего рода, в которых выражена слитность движения многих и разных людей. «Смех пошел пуще». Разноголосые отдельные возгласы раздаются все время. Пьяный голос Лебедева, развязные восклицания Фердыщенко, испуганный лепет генерала Епанчина. И это не заглушает громко звучащие главные голоса — Рогожина, Настасьи Филипповны, князя. Каждый из этих голосов звучит по-своему и звучит во всю силу.

Во всей этой многоголосице полное единство и ясность авторской мысли — обнаружение истинно человеческого и прекрасного в отношении Мышкина к женщине, ставшей предметом грязных интриг и грубого торга.

* * *

Юмор в романах Достоевского? Разве в его романах есть юмор?

Многие читатели считают произведения Достоевского тяжелыми, угрюмыми и — в этом смысле — однообразными. Между тем, его творения весьма многообразны. В них очень много человеческого горя, но есть и светлые, радостные, есть и просто забавные страницы. Есть в них юмор, тонкий и особенный.

В молодости, создавая «Чужую жену» и «Крокодила», комические ситуации «Романа в девяти письмах», Достоевский явно следовал Гоголю. Когда «господин в енотах» препирается с «молодым человеком в бекеше», это совершенно гоголевская сценка: тут прямо видишь, как учится Достоевский у Гоголя смелости речи. Однако в этих рассказах ученик не достигал ни силы, ни страшной глубины юмора, которые отличали учителя. Мелковат юмор названных нами рассказов. Нет в нем подлинной, гоголевской «высокой поэзии смеха».

В больших романах, написанных после каторги, другого рода юмор. Тонкий юмор в обрисовке семейных отношений в доме генерала Епанчина. Важный и деловитый генерал трусит своей супруги и, ловко лавируя, подсовывает ей Мышкина, чтобы самому удобнее увильнуть. Подросшие дочери видят, что единственным ребенком среди них осталась их мать. В этом сознании ее детскости сказывается их уважение, а в ее напускной строгости — баловство. Что девушки эти — красавицы, не мешает им обладать отличнейшим аппетитом. Такого рода контрасты и создают тонкий комизм ряда сцен. В связи с этим все повествование в этой части приобретает шутливый характер, и мы, например, узнаем, что романтизм — это «добровольное любование своею тоской», а «трусоват» равнозначно с выражением «в высшей степени консервативен».

Юмор проглядывает и во многих других сценах «Идиота». Вот Аглая, озабоченная судьбою Мышкина, учит его пользоваться пистолетом. Тронутый этим, принявший ее слова, в глубине души, за проявление глубокого чувства, князь с восторгом повторяет ее урок: «Я теперь умею пистолет зарядить! Вы умеете пистолет заряжать, Келлер? Надо прежде пороху купить, пистолетного, не мокрого... потом уже пулю вкатить, а не пулю прежде пороха, потому что не выстрелит. Слышите, Келлер, потому что не выстрелит! Ха-ха. Разве это не великолепнейший резон, друг Келлер?..» (VI, 408). Странно созвучен этот маленький монолог с самыми искренними речами Гамлета.

Разнообразен юмор наиболее мрачного романа — «Бесов»: в печальном облике Степана Трофимовича немало комизма, окрашенного добродушием и веселостью. Очень желчно, но с бесконечным юмором представлена важная фигура Кармазинова. Как чудовищно ложен этот образ, если считать, что это действительно — портрет Тургенева! Как трудно поверить, что к Тургеневу могли относиться слова: «...все эти наши господа таланты средней руки, принимаемые по обыкновению при жизни их чуть не за гениев,— не только исчезают чуть не бесследно и как-то вдруг из памяти людей, когда умирают, но случается, что даже и при жизни их... забываются и пренебрегаются всеми непостижимо скоро» (VII, 70—71). Как странно теперь, через 85 лет, представить себе, что эти слова могли задевать автора «Отцов и детей». И как реален этот же образ Кармазинова совершенно безотносительно к Тургеневу, как типическое обобщение, верное и острое для разных эпох, наделенное разящим сарказмом настоящей сатиры. И с каким юмором воплощен в Кармази-

нове контраст его раздутой спеси и его совершенного ничтожества. Как хороша его «осанка пятерых камергеров»!

И, наконец, какой мрачный юмор в «кадрили литературы», зрелище претенциозном, бестолковом и пошлом.

Юмор в романах Достоевского часто служит целям реакционной идеологии: в смешном и нелепом виде и в «Преступлении и наказании», и в «Идиоте», и в «Бесах» представлены люди революционных и демократических взглядов. С натугой, искусственно и невесело осмеивает Достоевский тех, кто отважно и самоотверженно боролся за права и счастье трудового народа, кто отдавал ему свою жизнь. Немало фальшивого в юморе этого рода, особенно в стремлении все обобщить, все поставить на одну полку, увидеть, например, в интригане Нечаеве, гневно заклейменном Фр. Энгельсом, истинный тип русского революционера.

Но вот в «Братьях Карамазовых» мы попадаем в среду детей. И положительно можно сказать, что ни в «Детстве Багрова внука», ни в «Детстве и отрочестве» нет такого жизнерадостного юмора в изображении наивной и отважной, самоуверенной и застенчивой психики подростков, по-своему мыслящих и по-своему рассуждающих обо всем.

Юмор постоянно обогащает романы Достоевского.

4. ПОРТРЕТ, ОБСТАНОВКА, ПЕЙЗАЖ

Среди скульптурных портретов В. И. Мухиной есть изображение молодого ученого. Когда смотришь на него прямо, то видишь умное, тонкое, красивое лицо. Но едва начинаешь рассматривать его в профиль, вдруг слышится тихий, но явственный голос скульптора, обращенный к изображенному им лицу: «Это хорошо, что ты такой умный, неплохо и то, что ты такой красивый! Но зачем же тщеславиться и тем и другим, зачем важничать?».

Это напоминает портреты в романах Достоевского. Перед нами не просто лица, в которых обозначаются характеры. Мысль, именно мысль автора обычно очень явственно сквозит в его изображении. Так, в портрете Рогожина — не тот «предварительный» внешний облик, который обычно дается в романе Тургенева, а полное раскрытие идеи. Автор забегает вперед, обнаруживая в лице молодого человека, встреченного Мышкиным в поезде, в с ё, что ему свойственно: коренастое сложение, грубость и самодовольство, доходящие до нахальства, сочетаются с изможденным видом, мертвенною бледностью лица. «Серые, маленькие, но огненные глаза» — деталь, выражающая контраст того же рода.

Автор, сразу раскрывая все карты, вычитывает и главное в этом лице: «что-то страстное, до страдания», что еще более усиливает дисгармонию и такого рода п р о т и в о р е ч и я в этом лице, словно перед нами не портрет, а поэтическое воплощение сложной, насыщенной диалектикою мысли.

В связи с этим становится ясным, что контраст рогожинского «широкого мерлушкового черного крытого тулупа» и легонького плаща, в котором продрог князь Мышкин,— не столько обозначает разницу их материального положения, сколько характеризует плотную жизненную силу одного и эфемерность другого из персонажей романа.

Так же и контраст курчавых и черных волос одного и «очень белокурых» волос другого приобретает ясно выраженный символический характер.

И в портрете Мышкина сразу разгадано все.

Особенное значение имеет внешний облик Настасьи Филипповны;

в композиции романа многое зависит от появления ее фотографического изображения еще прежде ее самой. Мышкин испытывает непреодолимую потребность «разгадать что-то, скрывавшееся в этом лице... Это необыкновенное по своей красоте и еще по чему-то лицо еще сильнее поразило его теперь». Это «еще что-то» и есть, по-видимому, самое важное. Но что это? Не остается ли это намеком? Нет, и эту мысль автор тут же додумывает до конца: «...необъятная гордость и презрение, почти ненависть были в этом лице, и в то же самое время что-то доверчивое, что-то удивительно простодушное...». Это еще не все: «— В этом лице... страдания много...— проговорил князь, как бы невольно, как бы сам с собою говоря, а не на вопрос отвечая» (VI, 72, 73). М ы с л ь «еще о чем-то» высказана теперь во всей ее полноте. Так же д о к о н ц а доведена и первоначальная мысль: «Эта ослепляющая красота была даже невыносима...». Только Достоевский решался собирать в одной маленькой фразе такие крайние жгучие слова. Но в этом нет ничего выспреннего, потому что слова — настоящие. И с ними сочетается трезвая реалистическая отчетливость: «...красота бледного лица, чуть не впалых щек и горевших глаз; странная красота!» (VI, 73).

Видим мы красоту эту в действии: как глубоко, как нежно поражает она Мышкина! И сразу же и эта м ы с л ь о действии красоты доведена д о к о н ц а.

«— Такая красота — сила,— горячо сказала Аделаида,— с этакою красотой можно мир перевернуть!» (VI, 73). И вскоре бестолковая суета в передней, когда Настасья Филипповна принимает Мышкина за простофилю-лакея. И романтика посреди самого безусловного реализма: «Я ваши глаза точно где-то видел... Может быть, во сне...» (VI, 95).

Литературный портрет становится весьма властным мотивом в сюжете романа. Мысль о растоптанной, поруганной красоте — главная в «Идиоте».

Еще более искусно, более просто введен в роман внешний облик Аглаи. Сначала замечено о ней: «...младшая была даже совсем красавица...» (VI, 16). Потом ее изображение входит в состав весьма реального семейного портрета: «Все три девицы Епанчины были барышни здоровые, цветущие, рослые, с удивительными плечами, с мощною грудью, с сильными, почти как у мужчин, руками...» (VI, 34). И вновь выделяется Аглая как «бесспорная красавица»: «Вы чрезвычайная красавица, Аглая Ивановна,— говорит князь.— Вы так хороши, что на вас боишься смотреть» (VI, 70). Красота Аглаи кажется ему загадочной. И эта загадка разгадывается со временем: «заносчивая и суровая красавица» оказывается и совершенным ребенком, и женщиной, которая живет «главным умом», а это — основное «понятие» данного романа. Внешний облик Аглаи еще более зримый и более индивидуальный, чем облик Настасьи Филипповны.

После Вальтера Скотта, в обстановке запальчивой борьбы против романтизма и особенно против романтического шаблона,— для романиста реалистического направления стала характерной своего рода осторожность в изображении женской красоты. Бальзак дает понять, что Анастази и Дельфина столь же привлекательны, как и многие парижские дамы высшего круга, и обнаруживает что-то грубое и внешнее в их красоте. Евгения Гранде с тревогой смотрит на себя в зеркало. Госпожа де Баржетон только в Ангулеме казалась прекрасной и тотчас вылиняла при соприкосновении с Парижем. Героиню «Тысячи душ» Писемский объявляет дурнушкой. Даже Тургенев спешит предупредить, что Наталья Ласунская «с первого взгляда могла не понравиться», что она была «худа, смугла, держалась немного сутуловато». О Лизе Калитиной сказано только, что она была «очень мила, сама того не зная. В каждом ее движеньи

высказывалась невольная, несколько неловкая грация». Особенно характерно, что единственная «раскрасавица» (пользуясь одной из «превосходных степеней», употребляемой Достоевским) в «Войне и мире» это — Элен Курагина.

Но реалисту Достоевскому, как и романтику Гюго, нужны крайности. И красоту и уродство он берет во всей их силе, во всей полноте. В этом — важное отличие его стиля, его взгляда на жизнь. В «Подростке» словами Версилова так сказано о сущности портретного изображения человека: «В редкие только мгновения человеческое лицо выражает главную черту свою, свою самую характерную мысль. Художник изучает лицо и угадывает эту главную мысль лица...» (VIII, 387). Итак, в портрете прежде всего, даже, может быть, исключительно важное — мысль. Поэтому что-то «чрезвычайно привлекательное», истинно прекрасное — в «простодушном», «немного бледном, малокровном» лице матери подростка. И начинающие «скопляться морщинки», и ввалившиеся щеки — все полно тихого и спокойного света.

Мысль так выбивается из всякого изображенного в романе лица, что автор постоянно забегает вперед, по одному внешнему виду обнаруживая в человеке всю его подноготную. Едва вошел в комнату молодой князь Сокольский, как Аркадий уже распознает его,— впрочем, тут же присовокупляя и позднейшие наблюдения над его внешностью: «...несмотря на ласковость и простодушие, никогда это лицо не становилось веселым; даже когда князь хохотал от всего сердца, вы все-таки чувствовали, что настоящей, светлой, легкой веселости как будто никогда не было в его сердце...» (VIII, 160). Одною этой чертой обнаруживается за внешней воспитанностью и видимостью чувств — безрадостная натура флегматика, человека внутренне опустошенного.

Аркадий постоянно вглядывается в лица, чтобы вычитать в них то, что думает, что чувствует и что знает его собеседник. «...По неуловимому и мгновенному движению в лице его я догадался, что ему, может быть, и тут кое-что известно» (VIII, 264),— говорит он о Васине.

Тем более выпытывает подросток Версилова, не только вслушиваясь в его речи, но и вникая в его лицо, часто одно другим проверяя. Все строится в этом портрете на противоречиях и контрастах. В памяти о прошлом и в мечтах подростка он оставался «в каком-то сиянии», а теперь он успел «так постареть и истереться», что «на него смотреть было грустно, жалко, стыдно»; «...вглядываясь же дальше, я нашел в красоте его даже что-то более поражающее... жизнь как бы оттиснула на этом лице нечто гораздо более любопытное прежнего» (VIII, 18).

Движение, идущее внутрь весьма запутанной души человеческой, начатое с портрета, составляет основу характеров и их столкновений. В минуты полнейшей откровенности подростка и взаимной доверенности отца и сына вдруг «сквозь добрую улыбку» Версилова начинает «проскакивать что-то уж слишком нетерпеливое в его взгляде, что-то как бы рассеянное и резкое», появляется вдруг на лбу «очень мрачная складка» (VIII, 233). Как бы ласково ни говорил он в эту минуту, в нем затевается что-то недоброе.

Портрет постоянно и очень резко воплощает демократические и непримиримо бунтарские тенденции творчества Достоевского: изображение людей изголодавшихся, затравленных, замученных и забитых. Но он служит и целям пародии на передовых деятелей шестидесятых и семидесятых годов.

Портрет тесно связан в романах Достоевского с особым характером созданных писателем образов. Общее и индивидуальное сочетается в них

так же, как в других произведениях этого жанра. Но многое вполне своеобразно. Отметим прежде всего, что основные образы, при всей их самобытности, обязательно поставлены в какую-то историческую или литературную перспективу. Мы имеем в виду связь Раскольникова с Наполеоном, Мышкина — с Бедным рыцарем и с Дон-Кихотом, Аркадия — со Скупым рыцарем, Ставрогина — с Иваном-царевичем, Петра Верховенского — с Мефистофелем, Ивана Карамазова — с Фаустом. Для отдельных сцен характерны такие мимолетные сопоставления, как сопоставление Версилова с Яго и Аркадия с Отелло. Раскольников, оглушенный «шумом внутренней тревоги», как герой «Медного всадника», идет посреди моста и его тоже стегает кучерская плеть. Этого рода перспектива усиливает многозначность образа, весьма острого в своем индивидуальном содержании, весьма конкретного в своей классовой и временно́й характеристике, но захватывающего и обширную философскую сферу.

Образ Раскольникова, при всей его конкретности, в то же время — остро отточенная и д е я, направленная против индивидуализма, дошедшего до понятия сверхчеловека. Образ Версилова не только типический образ русского дворянина, растерявшего герценовские идеалы и запутавшегося в страстях и интригах, душевно обмелевшего. Это в то же время и символ посрамленной и поруганной душевной красоты, зря растраченной большой внутренней силы. В Иване Карамазове философская трагедия его бунта сильнее и конкретнее его человеческого характера, его личности, хотя, конечно, органически связана с ней.

Обстановка и пейзаж в романах Достоевского также по-своему философичны.

Обстановка, окружающая человека, комната, вещи, ее наполняющие, дом,— не только усиливают социальную и психологическую характеристику, но и заключают в себе недвусмысленный и беспощадный приговор общественному строю. Особенно это ясно в «Преступлении и наказании». Раскольникова окружает атмосфера духоты, тесноты, жары, грязи: «...духота, толкотня, всюду известка, леса́, кирпич, пыль и... особенная летняя вонь...» (V, 6). Теснота давит Родиона и в его «клетушке», и в «густой толпе народа», и в трактире, «набитом битком», в его крохотной комнате, кривой и косой. Все это вызывает у него отвращение. Но он для того и выходит на улицу и слоняется среди людей, «чтоб еще тошней было». С отвращением постоянно чувствует Раскольников, что «везде люди так и кишат» (V, 90).

Но окружению этого рода противопоставлен совсем иного рода пейзаж, тесно связанный с тем же персонажем романа.

Перед Раскольниковым на берегу Невы открывается широкая и прекрасная даль. Небо «без малейшего облачка», «купол собора», который «так и сиял, и сквозь чистый воздух можно было отчетливо разглядеть даже каждое его украшение». «Он стоял и смотрел вдаль долго и пристально». Какой же отзыв рождался в его душе на эту давно знакомую ему «действительно великолепную панораму»? «Необъяснимым холодом веяло на него всегда от этой великолепной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина» (V, 95—96). Дело, стало быть, не в людях, которые «кишели» или «шныряли» вокруг него, не в тесноте его «клетушки». И прекрасный простор гнетет и давит и мучит его.

Но с этим пейзажем, на этот раз, связана и другая и д е я. Перед этой давно знакомой картиной, вызвавшей у него вновь прежние мысли и чувства, Раскольников впервые понимает, что после совершенного им убийства уже н и ч е г о прежнего быть не может.

На берегу другой, «широкой, пустынной реки», на Иртыше, где «в облитой солнцем необозримой степи чуть приметными точками чернелись кочевые юрты... точно не прошли еще века Авраама и стад его» (V, 446), происходит новый переворот в душе Раскольникова.

Теснота и вонь, окружающие Свидригайлова, становятся выражением его цинизма. Он любит пускаться в отвлеченности, и вечность ему представляется в виде смрадной бани с пауками в углах. Но и перед ним обнажается совсем иного рода мир, совершенно реальный, истинно прекрасный: ветер, который «хлынул неистово в его тесную каморку», брызги, которые летели с кустов и деревьев, а главное — «большой куст, весь облитый дождем». Это — неоспоримый в ы х о д в мир природы, полной, огромной и свежей. И Свидригайлов сознает, что есть этот выход. Но отвращается от него.

В «Подростке» философский пейзаж — это, прежде всего, пейзаж Клода Лоррена, много лет увлекавший и тревоживший Достоевского, в черновиках заготовленный еще при работе над «Бесами». Особый интерес к живописи проявляется у Достоевского постоянно. И живопись для него всегда — выражение мысли в наиболее зримой форме, в живописи — мысль, наиболее вызревшая в сознании человечества. В Дрезденской картине Лоррена «Морской пейзаж с Ацисом и Галатеей» Достоевского совершенно не занимает мифологический сюжет. Его поражает самая сущность искусства великого французского пейзажиста XVII века — восприятие мира, природы, совершенной по своему внутреннему величию и гармонии. По мнению Гете, Клод Лоррен изучал природу только для того, чтобы воплотить в ее образах «мир своей прекрасной души». Достоевский объективней и шире понимает творчество этого художника, и картина Лоррена воспринимается Достоевским как страница из истории человечества, страница, дающая возможность проникнуть в сущность человеческой культуры.

Версилов называл эту картину Лоррена «Золотым веком». «Эта-то картина,— говорит он Аркадию,— мне и приснилась, но не как картина, а как будто какая-то быль». Ему приснились «голубые, ласковые волны, острова и скалы, цветущее прибрежье... Тут запомнило свою колыбель европейское человечество, и мысль о том как бы наполнила и мою душу родною любовью... О, тут жили прекрасные люди!». Мысль о прекрасной сущности человечества и человека высказана здесь как самая задушевная и самая отрадная. «Помню, что я был рад. Ощущение счастья, мне еще неизвестного, прошло сквозь сердце мое, даже до боли; это была всечеловеческая любовь». Но радостное видение «первого дня европейского человечества» тут же соединяется с глубочайшей грустью при виде, уже наяву, «заходящего солнца последнего дня европейского человечества». «Был уже полный вечер; в окно моей маленькой комнаты, сквозь зелень стоявших на окне цветов, прорывался пук косых лучей и обливал меня светом» (VIII, 392—393). Так и самый обыденный реальный облик природы, видимой из окошка «дрянной» немецкой гостиницы, через край переполнен идеей. И в этом обыденном и философском особо присущее Достоевскому — п о э т и ч е с к о е чувство природы.

Поэтому и петербургское утро с его «сырым, молочным туманом», «самое прозаическое на всем земном шаре», оказывается «чуть ли не самым фантастическим в мире». Реализм в изображении природы сочетается с проявлениями субъективного идеализма: «гнилой, склизлый город», может быть,— всего лишь видение; он, того и гляди, «подымется с туманом и исчезнет, как дым» (VIII, 115—116). Заборы задних дворов, дровяные склады, высокие каменные стены —все это весьма реально, но

автор и его герой не совсем уверены в действительном существовании всего этого, не всегда отличают то, что их окружает на самом деле, от того, что им снится.

Немного сказано у Достоевского о природе. Нет описаний природы. Природа входит в роман не как перерыв в развитии действия, а как действующее лицо. Действенность природы и обстановки в такой прочной связи и с ходом событий и с героями романа, что эта связь равноценна взаимоотношению двух персонажей. В отношении Раскольникова, Свидригайлова, Ставрогина, Ивана Карамазова к природе — их отношение к миру. Попадаются иногда одно-два слова («смеркалось» или «сильно смеркалось»), но рожденные ими образы придают не только зримую, но и смысловую окраску той или другой сцене. Природа постоянно и глубоко радует сердце героев романа. «Новорожденные зеленеющие листочки», «яркое, светлое пятно заходящего солнца» — с впечатлениями такого рода связаны глубокие душевные движения: «вся душа моя как бы взыграла, и как бы новый свет проник в мое сердце» (VIII, 304).

* * *

Превосходная степень не только прилагательных, но и местоимений и существительных и глаголов в убыстренном темпе романов, в страстности чувств и в горячке идей составляет главную отличительную особенность стиля романов Достоевского.

Эти романы весьма отличны от произведений С. Аксакова, Гончарова, Толстого, особенно — Тургенева. Но как мастер художественной прозы Достоевский не одинок в современной ему русской литературе. В некоторых отношениях у него есть общее с писателями менее одаренными — Решетниковым, Помяловским, Писемским. Прозаические очерки Некрасова складывались в том же духе.

Литературный стиль Достоевского был новым словом, которое шокировало дворянского читателя. Его лексике и фразеологии были присущи весьма демократические тенденции, заявленные демонстративно. Реальнейшая реальность нужды и отчаяния сквозила всюду. М. Е. Салтыков-Щедрин отлично сказал о том, что «заветнейшая мысль» автора «Бесов», в полном противоречии с духом этого злобного реакционного памфлета, была обращена «в ту самую сторону», что и заветные стремления русских революционеров, против которых он выступал в этом романе [15]. Каковы бы ни были противоречия в идеологии Достоевского, его мысль и его стиль сформировались «на почве зноем раскаленной», в атмосфере русского революционного движения его времени. Глубокой тревогой, неудовлетворенностью, исканиями пронизано всё.

Но как бы ни был он нов для своего времени, литературный стиль Достоевского имеет свою предысторию.

В исследованиях В. В. Виноградова было весьма наглядно показано, как стиль «Бедных людей» и «Двойника» формировался под сильнейшим влиянием Гоголя [16]. И связь сохранилась, в некоторой степени, до конца. Разве образ Смердякова — не развитие образов «Мертвых душ»?

В исследованиях Л. П. Гроссмана, посвященных вопросам композиции романов Достоевского, была прекрасно показана связь этих романов с традициями авантюрного романа [17].

---

[15] Н. Щедрин. О литературе. М., 1952, стр. 491.

[16] В. В. Виноградов. Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский. Л., 1929.

[17] Леонид Гроссман. Поэтика Достоевского. М., 1925.

Чувствуя у Лермонтова «целую трагедию в одной строчке» [18], Достоевский, конечно, в области психологического анализа, портрета, в исканиях крайне острых ситуаций был прямым продолжателем автора «Героя нашего времени».

Пушкин, с конца 20-х годов постоянно думая о создании социально-психологического романа, предвосхищал в своих замыслах многое из того, что осуществилось в русском романе середины и второй половины XIX века, предвосхитил и некоторые черты творчества Достоевского. И сам Достоевский постоянно и с чрезвычайной силою сознавал, что русская литература его времени «вышла прямо из Пушкина» (XII, 208). Он, конечно, прежде всего относил это к своему творчеству.

В противоположность ясным и точным образам законченных прозаических произведений Пушкина, в «Романе в письмах», в набросках, начатых словами «Гости съезжались на дачу...», перед нами — беспокойные, смутные, смятенные человеческие души, надтреснутые, судорожные характеры. Лиза мнительна и вскидчива, Зинаида Вольская — вся в мятежном и неуравновешенном порыве. Многое в планах романа о Пелымове очень близко подходит к замыслу и плану «Подростка»: такого же рода трагедия дворянской семьи, беспутный отец, бросивший сына в детстве и любящий его, насколько он способен кого бы то ни было любить; развращающая среда, в которую попадает сын, соблазны, преступления, бешеный азарт.

Многое в черновых планах Пушкина предвосхищает строй и дух душевно-напряженных и авантюрно-взвинченных романов Достоевского: «разбой — донос — суд — тайный неприятель —... Отчаяние... Болезнь душевная — сплетни света — уединенная жизнь».

Как бы ни было оригинально, как бы ни было связано со своим временем выдающееся произведение искусства, оно всегда имеет длительную предысторию. Не один человек, а очень многие вынашивали эти чувства и эти думы. Они вызревали в жизни народа на протяжении многих лет. И постоянно выбивались на страницы литературных произведений.

В истории русской литературы XVIII века и еще больше в древней литературе немало такого, что предвосхищает и замыслы и стиль сочинений Достоевского. Повесть «О Савве Грудцыне», где причудливо сочетается реалистическое изображение торгашеского быта и купеческих необузданных страстей с мистикой душевного страдания, покаяния и искупления,— это роман Достоевского в эмбриональном состоянии. И тип Саввы — своего рода Дмитрий Карамазов XVII века.

Русские портретисты того же времени показывают, каким существенным являлось тогда зарождение того сложного художественного комплекса, который, в конечном итоге, вызвал к жизни романы Достоевского. Вот портрет Ивана Щепотева, работы И. Одольского, находящийся в Третьяковской галерее; портрет Алексея Васикова, находящийся в Эрмитаже [19] (школы Одольского).

Какая сложная характеристика в этих портретах! Щепотев, в грубом кафтане нараспашку, подмигивает вам с полотна и посмеивается над вами. Он затаил что-то про себя, этот бородатый, седоволосый дед. Какая трудная и горькая дума на лице Васикова, какая усталость и какое отвращение к жизни! Что это сзади? Дряблый соленый огурец на краю тарелки и еще — бочонок с вином и чарки.

---

[18] «Русские писатели о языке». Л., 1954, стр. 557.

[19] Оба портрета воспроизведены в книге: Е. С. Овчинникова. Портрет в русском искусстве XVII века. М., 1955.

Знал ли все это автор «Подростка»? Нет, в его время очень немногие любители старины знали русское искусство до второй половины XVIII века. Но эта художественная культура была одним из выражений творческого духа русского народа, и традиции мастерства этого не угасали.

Из иностранцев до конца остаются с Достоевским Бальзак и Диккенс, Клод Лоррен и Рембрандт.

М. М. Бахтин в своей книге «Проблемы творчества Достоевского» выдвигал в свое время оригинальное понимание его романов как полифонических, реализующих особый вид и языковой и идейной многоголосицы. В языке романов Бахтин видел прежде всего «двояко-направленные слова, включающие в себя, как необходимый момент, отношение к чужому высказыванию...» [20]. У Бахтина появляются поэтому такие характерные обозначения: «разнонаправленное двуголосое слово», «внутренно диалогизированное слово», «спор двух голосов в одном слове за обладание им». Конкретные изыскания в области внутреннего строя романов приводят М. М. Бахтина к такому общему выводу: «Автор противопоставляет самосознанию каждого героя в отдельности не свое сознание о нем, объемлющее и замыкающее его извне, но множественность других сознаний, раскрывающихся в напряженном взаимодействии с ним и друг с другом. Таков полифонический роман Достоевского». Это заключительные строки цитируемой нами книги.

На протяжении нашей статьи мы постоянно полемизировали с утверждениями этого рода. Мы показывали р о л ь а в т о р а в монологе, в диалоге, в многоголосице, мы отстаивали мысль о решающем значении «сознания автора».

Разве не очевидна полемика автора, направленная против идеи Раскольникова? Разве не выбивается наружу авторский приговор Свидригайлову, Кармазинову, тем более — Смердякову?

Как бы ни было сложно, противоречиво, полно и взлетов и провалов мышление Достоевского, автор, как мы видели во всем предыдущем, чрезвычайно интенсивно присутствует в каждой клеточке созданных им бурных и многообразных творений. Он постоянно мыслит сам, горячо, пытливо и страстно, он явно обнаруживает свои мысли.

Уже А. В. Луначарский возражал М. М. Бахтину, но обошел молчанием в его аргументации то, что было основано на анализе языка романов Достоевского. При этом А. В. Луначарский главным образом возражал в том смысле, что такая же полифония была в драматургии Шекспира и в «Человеческой комедии» Бальзака [21].

Этот аргумент вряд ли можно признать убедительным. Ведь у Бахтина речь идет о множественности противопоставленных философских положений, о постоянном pro и contra в решении важнейших вопросов бытия. Где же у Шекспира или у Бальзака такие столкновения, как столкновения Раскольникова и Сони, Мышкина и Рогожина, Ивана и Алеши?

Кроме того, А. В. Луначарский как будто не только соглашается с главным положением М. М. Бахтина, но и распространяет его на произведения Шекспира и Бальзака, с чем тоже невозможно было бы согласиться.

---

[20] М. М. Б а х т и н. Проблемы творчества Достоевского. Л., Изд-во «Прибой», 1929, стр. 106.— Интересно отметить и противоположный взгляд, еще менее обоснованный: «Достоевский — это монолог одного человека, все время того же самого»,— говорит М. Гласко в статье «Пока жив человек», опубликованной в журнале «Польша», 1956, № 7.

[21] А. В. Л у н а ч а р с к и й. О «многоголосности» Достоевского.— Сб. «Ф. М. Достоевский в русской критике». М., 1956, стр. 403—429.

О языке Достоевского высказывались многие его современники. Уже Добролюбову представлялось, что в «Униженных и оскорбленных» «действующие лица говорят, как автор; они употребляют его любимые слова, его обороты...» [22].

Л. Толстой, несмотря на горячее отношение к «самому, самому близкому, дорогому, нужному» ему человеку [23], в последние годы своей жизни не раз высказывается в том смысле, что в художественном отношении даже лучшие романы Достоевского его не удовлетворяют. В феврале 1910 г., перечитывая «Братьев Карамазовых», он в дневнике кратко замечает: «не то» [24]. И, наконец, на последних страничках дневника, в октябре, продолжая то же чтение и отмечая то, что ему дорого и близко, собственно о стиле отзывается отрицательно: «Разговоры же невозможны и совершенно неестественны... удивлялся на его неряшливость, искусственность, выдуманность... так нескладно» [25].

Еще определеннее и резче были устные суждения Толстого, высказанные В. Ф. Булгакову и Д. П. Маковицкому в то же время: «Как это нехудожественно. Прямо нехудожественно... все говорят одним и тем же языком... У Достоевского отталкивают его странные манеры, странный язык...» [26].

Конкретный анализ, многие сопоставления показали нам, что суждение «все говорят одним и тем же языком» — неверное суждение. Верно другое: в монологе, диалоге, многоголосице — всюду сказывается, при полном своеобразии голосов, некоторое художественное единство, единство авторской мысли и авторского стиля. И этот авторский стиль так резок, так выпрямляется во всем, что это создает впечатление, будто «все говорят одним и тем же языком», хотя Грушенька и Иван, Смердяков и Алеша совсем, совсем по-разному говорят.

Ряд советских исследователей — Л. П. Гроссман, А. С. Долинин, особенно Г. И. Чулков — в книге «Как работал Достоевский» (М., 1939), совершенно обоснованно опровергли утверждения о торопливо-небрежной работе Достоевского над его романами. Достоевский работал судорожно, поспешно и в то же время в высшей степени сосредоточенно и напряженно. Он упорно, как Бальзак и Толстой, по многу раз передумывал, перестраивал, он постоянно добивался совершенства. И внимательный читатель нашего времени все более и более ясно видит, как в своем сложном творении, полном противоборства, Достоевский достигает своего рода поэтической гармонии. В этом смысле характерно такое обобщение Сюареса: «Достоевский это — совершенный хаос, пока он не обретает своего внутреннего строя. Но этот строй чудесен, когда он достигнут... Все в этом строе органично, все связано. Все вызвано внутренней необходимостью» [27].

Язык Достоевского, как и язык его великого и первого учителя — Гоголя, смущал и возмущал очень многих. В этом одно из проявлений новаторства и силы этой сложной, порою громоздкой, но по-своему великолепной и захватывающей речи.

---

[22] Н. А. Добролюбов. Полное собрание сочинений, т. II. М., 1935, стр. 375.
[23] Письмо Н. Н. Страхову от 5—10 февраля 1881 г.— Л. Н. Толстой О литературе. М., 1955, стр. 169.
[24] Там же, стр. 614.
[25] Там же, стр. 616.
[26] Там же, стр. 712.
[27] Suarès. Dostoievski. Paris, 1911, p. 37.

Д. О. ЗАСЛАВСКИЙ

ЗАМЕТКИ О ЮМОРЕ И САТИРЕ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДОСТОЕВСКОГО

Достоевский не улыбается ни на одной из известных нам фотографий и картин. Художники стремились в портретах выразить скорбность его внешнего вида, глубокое раздумье. Улыбка, смех противоречили бы обычному, общему представлению о внешнем и внутреннем облике Достоевского. Как и многие биографы, портретисты прежде всего искали и находили в нем черты страдания.

Это относится и к многочисленным литературным портретам Достоевского. Они рисуют писателя как великого сердцеведа, проникающего в самые глубины человеческих страстей. Драматическое, трагическое — на первом плане его повестей и романов. Сюжетная основа влечется почти во всех крупных произведениях к убийству, самоубийству или сумасшествию. Истеричность — черта многих героев. Они не говорят, а «вскрикивают». Их чувства болезненны. Часто они «в горячке».

И тем не менее смех звучит в очень многих, если не во всех произведениях Достоевского. Смех временами озаряет их страницы. Это разного рода смех. Он может быть злым, желчным, но нередко и добрым, светлым. Не подлежит сомнению, что Достоевский любил смеяться, высоко ценил юмор и превосходно владел им. Может показаться почти невероятным, но это так: Достоевскому иногда хотелось посмеяться, пошутить и написать что-либо просто для забавы, «для смеха». Он сам заявил об этом по поводу одной комической повести, которая в свое время вызвала много толков, нелестных для Достоевского. Это известная комическая повесть о крокодиле, о происшествии в Пассаже на Невском. Написана она была в 60-х годах и тогда же была многими современниками не без оснований сочтена за пасквиль на Чернышевского. Достоевский тогда ничего об этом не сказал, а позже, в 1873 г., в «Дневнике писателя» негодующе отвергал все обвинения в пасквиле. Он писал, что сочинил эту повесть «единственно для смеху», назвал ее «безделкой», «чисто литературной шалостью» (XI, 23, 25). (Хотя на самом деле он зло пародировал в ней Чернышевского.)

Мы еще вернемся к «Крокодилу». А пока отметим, что Достоевский считал для себя вполне возможным и нисколько не зазорным писать «единственно для смеху». Мы увидим, что Достоевский и написал несколько таких произведений, которые можно было бы назвать «литературными шалостями», но и в этих произведениях юмор Достоевского своеобразен. Он во всяком случае придает литературному облику писателя некоторые, не совсем обычные черты.

Конечно, таких произведений «единственно для смеху» в обширнейшем творчестве Достоевского очень мало, и они не характерны. Но вооб-

ще юмор присутствует почти всюду, даже в самых драматических произведениях, он не случаен, он — в самой писательской натуре Достоевского. Иначе и быть не могло у писателя, который вышел из великой гоголевской школы и придавал огромное значение смеху.

Достоевский писал о «страшном могуществе смеха» Гоголя, о том, что это могущество не выражалось так сильно «еще никогда, ни в ком, нигде, ни в чьей литературе с тех пор, как создалась земля» (XIII, 103). Отметим тут же, что он называл этот смех «маской» Гоголя, прикрытием для чувств, совсем не смешных.

Достоевский очень высоко ценил смех Сервантеса и Диккенса, и не только как оружие сатиры. Он объединял в художественных образах этих гениальных юмористов «прекрасное» с «комическим». Он писал: «...из прекрасных лиц в литературе христианской стоит всего законченнее Дон-Кихот. Но он прекрасен единственно потому, что в то же время и смешон. Пиквик Диккенса... тоже смешон и тем только и берет. Является сострадание к осмеянному и не знающему себе цены прекрасному — а, стало быть, является симпатия и в читателе. Это возбуждение сострадания и есть тайна юмора» [1].

Об этом понимании юмора нам придется еще говорить в дальнейшем, а пока скажем лишь, что написаны были эти строки, имеющие чрезвычайное значение, в то время, когда Достоевский работал над «Идиотом».

Само собой разумеется, что «тайна юмора» у Достоевского не только в сострадании, вызывающем смех, а и в иных аспектах смешного. У Достоевского есть выдающиеся примеры доброго смеха, есть и не менее выдающиеся примеры злого, ядовитого, уничтожающего смеха. Оружием сатиры Достоевский владел с таким же мастерством, как и оружием юмора.

Юмор и сатира играют такую существенную роль в творчестве Достоевского, что заслуживают особого рассмотрения. Они проходят через все противоречия литературно-художественного облика Достоевского и сами трансформируются в соответствии с этими противоречиями.

Мы попытаемся проследить это на отдельных произведениях. Любопытно, что добрый смех, обнаруживающий «прекрасное» в комическом, звучит в начале литературной деятельности Достоевского чаще, чем в конце. Беззлобный юмор вытесняется желчной сатирой.

1

Известно, как были встречены Белинским «Бедные люди». Он писал: «С первого взгляда видно, что талант г. Достоевского не сатирический, не описательный, но в высокой степени творческий, и что преобладающий характер его таланта — юмор» [2].

В применении к «Бедным людям» эта характеристика во всяком случае верна. Идя вослед Гоголю, Достоевский использовал и приемы Гоголя. Макар Алексеевич должен был обладать чертами «смешного человека». Во всей повести должен был быть особенно заметен комический элемент.

Мы только что указали, как понимал сам Достоевский «тайну юмора». Юмор открывает прекрасное в комическом. Он будит сострадание к «смешному человеку». Достоевский сознательно употреблял этот прием. Он заставлял читателей улыбаться и над комическими сторонами в образе Макара Алексеевича, и в описании среды, окружающей героев повести,

[1] Письма, II, стр. 71.
[2] «Ф. М. Достоевский в русской критике». М., 1956, стр. 12.

и в бытовых деталях обстановки. Сила юмора в его непосредственности, в правдивости. И именно эта добродушная усмешка над комическим всего сильнее выделяет, оттеняет то, что является главным в повести: глубочайшую драму «бедных людей», их моральную красоту. Сквозь видимый миру смех истинно действуют невидимые миру слезы.

Юмором Достоевский владеет в «Бедных людях» мастерски. Белинский отмечал: «...видно сильное влияние Гоголя, даже в обороте фразы» [3].

Влияние несомненно, но язык у Достоевского все же свой — не башмачкинский, не поприщинский. И именно такой язык, который в комических, отчасти, чертах открывает прекрасную душу Макара Алексеевича. «Маточка моя», «ангельчик» — вся эта особая, старомодная витиеватость речи не просто «для смеху». За этим — подлинно добрая, сострадательная душа, человечность.

В «Подростке» мимоходом поднят вопрос о природе смеха. «Чаще всего,— сказано там,— в смехе людей обнаруживается нечто пошлое, нечто как бы унижающее смеющегося... Чрезвычайное множество людей не умеют совсем смеяться. Впрочем, тут уметь нечего: это — дар и его не выделаешь. Выделаешь разве лишь тем, что перевоспитаешь себя, разовьешь себя к лучшему... Смех требует беззлобия, а люди всего чаще смеются злобно... Иной характер долго не раскусите, а рассмеется человек как-нибудь очень искренно, и весь характер его вдруг окажется как на ладони... смех есть самая лучшая проба души. Взгляните на ребенка... смеющийся и веселящийся, это — луч из рая, это — откровение из будущего, когда человек станет, наконец, так же чист и простодушен, как дитя».

В смешном Макаре Алексеевиче открывались писателю черты «из будущего». Макар Алексеевич, действительно, «чист и простодушен, как дитя». И именно поэтому он так трогателен. И именно поэтому его душевная драма приобретает такую большую идейную значительность.

«Бедные люди» были написаны в ту пору, когда Достоевский, под влиянием передовых идей, под влиянием Белинского и учителей утопического социализма, верил в добрую душу простого человека, когда цельность этой души представлялась основой и залогом морально-политического перерождения человечества, возможности создать лучший, высший, справедливый социальный строй. Отсюда жизнеутверждающая сила повести, вопреки ее трагическому финалу.

Да, Макар Алексеевич смешон, но писатель для того и смеется, чтобы вызвать сострадание, чтобы передать читателю чувство возмущения теми общественными условиями, которые создают драму «бедных людей» и обрекают их на гибель.

И нельзя сказать, что не звучит порою в повести и злой, ядовитый смех, что совсем нет сатирической примеси. Белинский, по-видимому, был не совсем прав, когда отрицал сатирический характер творчества Достоевского или, во всяком случае, примесь сатирических элементов. В комическом виде представлены сожители Девушкина, чиновники. Блестяще пародированы «романтические» литературные произведения того времени. Достоевский впоследствии в ряде своих романов и повестей обнаружил мастерство в сатирическом жанре пародии. Прочитанные Девушкиным «романы», такие, как «Итальянские страсти» и «Ермак и Зюлейка», принадлежат к лучшим, классическим образцам литературной пародии. Это — юмор, далеко не «беззлобный», а разящий со всей силой с позиций реалистической прогрессивной литературы фальшь, лживость, дурной эстетический вкус.

---

[3] Там же, стр. 12.

2

И вот, за «Бедными людьми» вереницей следуют «Двойник», «Господин Прохарчин», «Ползунков» и другие повести первого периода литературной жизни Достоевского.

Герои их из того же социального материала, что и Девушкин и Варенька. Голядкин словно из той же канцелярии. И ситуации у них сходные. Если у Девушкина есть нечто общее с Акакием Акакиевичем из гоголевской «Шинели», то Голядкин словно повторяет ситуацию Поприщина, помешавшегося на любви к дочери начальника.

И приемы юмора как будто те же, что в «Бедных людях». Оба Голядкина, и старший и младший, смешноваты. Должен быть комичен и Прохарчин. Полагается быть смешными и прочим персонажам, разным мелким чиновникам, доктору, начальнику. И язык у многих не простой, а с вывертами, со смешными словечками.

Словом, в юмористических красках недостатка нет, и целевое назначение этого юмора то же: вызвать сострадание. Белинский даже находил в «Двойнике» «избыток юмора» и маскировку юмором «глубоко трагического колорита и тона» [4].

Все так же, но не то же. Аппарат юмора не давал необходимого эффекта. Не было смешно. Особенно это чувствовалось в Голядкине, который по замыслу был новым перевоплощением Макара Алексеевича, но в действительности ничего, по сути, не имел общего с ним. Голядкин не вызывал и не мог вызвать сострадания к себе. Макар Алексеевич был смешон, но не был жалок. В нем при всех невзгодах, при всем смирении чувствовалось человеческое достоинство, чувствовалось моральное превосходство над окружающим миром чиновничьей мелкоты и мещанства. Голядкин жалок. Он в лучшем случае и в лучшей своей ипостаси, как Голядкин-старший, вызывает сожаление, как Голядкин-младший — презрение и омерзение.

Юмора — «избыток», а комизма — мало. Добролюбов верно говорит о повестях Достоевского, последовавших за «Бедными людьми»: «Самый тон каждой повести, мрачный, унылый, болезненный... так и подымает в вас какую-то нервную боль...» [5].

В чем причина того, что оружие юмора, имевшее такой результат в первой повести, дало как бы осечку в последующих? Дело, конечно, не в мастерстве и таланте, которые будто бы изменили Достоевскому, как это пытались истолковать некоторые его современники. Рука выдающегося писателя чувствуется в этих произведениях. Дело явно в другом — в той же «тайне юмора», открытой Достоевским.

В «Бедных людях» комическое находилось в полном соответствии с «прекрасным». Смешное в Макаре Алексеевиче было средством показать его простую, благородную душу, его непосредственность, роднившую его с детьми. Повесть согрета верой в доброе сердце человека.

Но именно простодушия нет в Голядкине. Напротив, душа его раздвоена. В ней идет борьба между простотой и скромностью, с одной стороны, наглостью — с другой. Голядкин не просто бунтует против своей судьбы. Если бы дело обстояло так, Голядкин мог бы вызвать симпатию и сострадание к себе. Но Голядкин совмещает в себе раба и угнетателя. Драма раздвоения, сложная и мучительная, как бы поглощает смешное, делает его незаметным.

---

[4] «Ф. М. Достоевский в русской критике», стр. 13, 29.

[5] Там же, стр. 59.

Теме раздвоения Достоевский придавал чрезвычайное значение. Он писал, что в Голядкине нашел новый социальный тип, что он первый открыл его. И действительно. Тема раздвоения пройдет впоследствии через все его основные произведения, получит философское обоснование, породит художественные образы исключительной силы. Изображение противоречий в жизни человека и общества станет как бы специальностью Достоевского в русской литературе. «Двойник» — только начало, и Достоевский признавал, что это начало ему не совсем удалось. Но пройдя через противоречия внутренне раздвоенной личности, юмор видоизменился. Он в известной мере потерял свою силу.

Так оказалось, что у «тайны юмора» есть свои законы. В комическом раскрывалось прекрасное, когда было налицо это прекрасное. А когда прекрасного не было, то и комическое исчезало. Голядкин никак не прекрасен. Простодушная, обаятельная улыбка Макара Алексеевича оборачивается гримасой, кривляньем на лице и во всех манерах Голядкина. В основе юмора «Бедных людей» лежит положительная и прогрессивная идея, связанная с прогрессивным мировоззрением автора, идея оптимистическая и гуманистическая по своей природе. В «Двойнике» Достоевский делает шаг в сторону от этой идеи, в усложненности психологических исканий начинает пропадать прежде всего юмор.

Отдельные неудачи повестей этого первого периода литературной деятельности Достоевского (до ареста и суда) не обескураживают писателя. Комическое притягивает его. Юмор, заключенный в его таланте, ищет выхода и к самому концу периода находит выход в двух небольших рассказах: «Чужая жена (Уличная сцена)» и «Ревнивый муж. Происшествие необыкновенное».

Оба эти рассказа Достоевский впоследствии объединил в одну повесть: «Чужая жена и муж под кроватью (Происшествие необыкновенное)». Уже в самом заглавии подчеркнут намеренно юмористический характер произведения. Так к нему отнеслась вся позднейшая критика. Она не удостоила его большим вниманием, причислив к слабейшим произведениям Достоевского.

Для возражений против такой оценки нет основания. Тема рассказа незначительна. В основе — насмешка над ревнивыми мужьями, над неверными и легкомысленными женами. Адюльтерный сюжет для своего времени обычный. Ни один из героев юмористического рассказа не вызывает симпатий читателя. Ни один не способен вызвать сострадание к себе. Короче говоря, за смехом как будто отсутствуют незримые миру слезы. Не трудно отнести этот рассказ к жанру беззлобного смеха, к «смеху для смеха». Рассказ внешне подходит под понятие «литературной шалости».

И все же есть в нем черты, которые ставят под сомнение такую оценку. Действительно ли Достоевский в этом рассказе как бы оставил совсем школу Гоголя и увлекся пустой и безыдейной юмористикой? Подлинно ли это только смех для смеха, литературная забава?

Вспомним «Коляску» Гоголя. Тема и сюжет как будто незначительны, а по общему признанию это один из литературных шедевров Гоголя. Все в нем замечательно. Все смешно. Все характеры жизненны. Во всем та же могучая кисть, которая изобразила Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича и смешную повесть о них завершила разительным броском: «Скучно на этом свете, господа!» И мы знаем, что не просто над хвастуном Чертокуцким посмеялся Гоголь, и не над обманутым генералом, а над человеческой пошлостью — постоянным врагом и объектом гоголевской сатиры.

Мы далеки от того, чтобы приравнивать «Коляску» к смешному рассказу Достоевского об обманутых мужьях. Но нельзя пройти мимо литературного мастерства Достоевского и в этом произведении, мимо его идейной направленности.

Сюжет в рассказе чисто водевильный: перепутанные квартиры, цепь недоразумений. Действие в значительной части развертывается под кроватью. Все это рассчитано на смех от забавных ситуаций. Но фигуры жизненны. Но диалог под кроватью полон юмора. Образ дряхлого супруга, принявшего борьбу под кроватью за возню котов, выходит за пределы простой шутки. Мы встретим этот образ впоследствии в некоторых выдающихся и значительнейших произведениях Достоевского. А главное, что объединяет всех действующих лиц в смешном рассказе,— это житейская пошлость. Она во всем: в браке и в ревности, в любви, в изменах, во всем этом чиновничьем окружении, в правах этой среды.

Этот смех нельзя назвать беззлобным. Это совсем не поверхностная юмористика. При всей водевильности замысла и построения рассказа в нем есть элементы сатиры. Осмеянию подвергнуто то общество, которое само подвергало осмеянию Девушкина и Голядкина, Прохарчина и Ползункова.

В рассказе «Чужая жена и муж под кроватью» смех совсем иной, чем в «Бедных людях». Это не добрый, а злой смех. Он раскрывает не прекрасное, а безобразное. Эта очень важная черта в творчестве Достоевского не случайна: она обнаруживается и в других его произведениях.

Достоевский изо всех сил старался рассмешить читателя. Для этого и создавал водевильный антураж. Для этого и громоздил одну несообразность на другую. Для этого и загнал своих комических героев под кровать — чего уж смешнее!

Но выходило не очень смешно. Веселому произведению не хватает веселости. Юмор тяжеловат. Отсутствует чувство меры. Возня соперников под кроватью затянута и становится чересчур неправдоподобна. Юмор в сатире, даже самый злой, даже самый едкий, должен быть веселым, как у Гоголя, как у Щедрина, Чехова. Если говорить о тайнах юмора, то одна из этих тайн в легкости смеха, в его непринужденности и непосредственности. А у Достоевского в одном из самых его смешных рассказов ощущается нарочитость, иногда натянутость. От этого юмор, как и в «Двойнике», терял свою остроту, как-то расплывался в психологической усложненности.

Этим, возможно, объясняется то, что рассказ «Чужая жена и муж под кроватью» не произвел на публику впечатления, на которое рассчитывал Достоевский, и остался, несмотря на литературное мастерство, в числе слабых произведений.

3

Страшны, ни с чем не сравнимы годы испытаний, пережитых Достоевским после ареста. Он сам описал ужасные минуты ожидания смерти на эшафоте, потом невыносимые ночи в каторжной казарме. Не говоря о физических страданиях, он испытывал моральные муки. Личная катастрофа была и крушением мировоззрения. Скорбь стала его уделом. В тяжкие бессонные ночи зарождались те мучительные думы, которые потом стали литературно-художественными образами безмерного человеческого страдания. Многих душевно сломили бы такие испытания, и Достоевский рассказывает нам о людях, которые вошли в тюремный двор здоровыми и

жизнерадостными весельчаками, а потом навсегда утратили способность смеяться.

Достоевский из каторги вынес свою роковую болезнь, эпилепсию, «падучую». Но он не утратил дара юмора. Он и на каторге сохранил способность живо подмечать в жизни, даже самой страшной, комические ее стороны. И это поразительно: как только он получил возможность писать, творить, сочинять, в первых же его произведениях, опубликованных после освобождения из ссылки, появились страницы, брызжущие замечательным юмором.

Это относится не только к таким произведениям, как «Скверный анекдот», «Дядюшкин сон», «Село Степанчиково и его обитатели»,— произведениям, задуманным в плане юмора и сатиры, но и к самому, казалось бы, мрачному и скорбному из произведений Достоевского, к «Запискам из Мертвого дома».

Трудно найти во всей мировой литературе что-либо, равное «Мертвому дому» по силе печали, скорби и мрака. Тургенев сравнивал «Мертвый дом» с кругами Дантова ада. И сам Достоевский прибегает к сравнению с адом в главе о каторжной бане. «Мне пришло на ум,— пишет Достоевский,— что если все мы вместе будем когда-нибудь в пекле, то оно очень будет похоже на это место. Я не утерпел, чтоб не сообщить эту догадку Петрову; он только поглядел кругом и промолчал» (III, 409).

Петров не оценил, по-видимому, комизма в этом замечании Достоевского. А он не случаен. В этой ужасной обстановке Достоевский не упустил случая с внутренней улыбкой заметить, что Петров назвал его ноги «ножками»,— и не из чувства рабьего унижения: «...просто-запросто Петров не мог назвать моих ног ногами, вероятно, потому, что у других, у настоящих людей — ноги, а у меня еще только ножки» (III, 409).

И с удивительным, добродушным юмором описывает Достоевский, как вдохновенно парился в бане Исай Фомич, один из наиболее комических персонажей «Мертвого дома».

Так в самой «страшной» главе. Но и всюду, во всем обширном произведении, щедро разбросаны блестки юмора, а иногда они встречаются богатой россыпью, целым пластом, как в чудесной главе о тюремном спектакле.

Вся огромная, неотразимая художественная и идейная сила «Записок из Мертвого дома» в том, что это на поверку оказался совсем и не Мертвый дом, что населен он живыми людьми, притом простыми русскими людьми, и в нем, пожалуй, больше хорошего, доброго, чем за его частоколом, «на воле», в обстановке крепостнической, царско-помещичьей страны. И жизнь, живое, подлинное проявляется в «Мертвом доме» очень часто именно в смехе. Мертвые не смеются.

Уже на первых страницах, описывающих первые дни на каторге и первое смятение писателя, звучит «громкий залп хохота». Это арестант сразил своего противника в ссоре метким словом, и писатель, несмотря на удрученность свою, сразу же уловил и это слово, исполненное юмора, и всю эту сцену, насыщенную комизмом.

И так потом на всем протяжении романа. Арестант говорит: «То-есть никакой-то, братцы, в нем фортикультяпности нет... многие засмеялись». Засмеялся, по-видимому, и сам писатель, хотя ему и в это время было совсем не до смеха. И твердо запомнил эту сцену, этого шутника (хотя эпизод как будто совершенно незначительный) и через несколько лет с юмором воспроизвел в своей книге.

Об Исае Фомиче Достоевский пишет: «...не могу вспоминать о нем без смеху». И выводит целую галерею арестантов-шутников, мастеров острого,

меткого слова, а среди них и шутов, сделавших своей профессией умение потешать острожную публику. Например, «Скуратов был, очевидно, из добровольных весельчаков, или лучше шутов...». Шутовские черты были в Акиме Акимовиче, в Сушилове, даже в Петрове, который, однако, совсем не был шутом.

Бесспорно, одной из лучших, самых трогательных глав «Записок» является глава «Представление». Невозможно сделать из нее извлечения, ее надо было бы перепечатать целиком, чтобы показать, какое место отвел Достоевский юмору и комическому в жизни «Мертвого дома», и как именно посредством комического раскрыта вся жестокость, темнота, чудовищная неправда каторжного режима. В свете комического всего более наглядно предстает живая душа многих людей, которых искалечил подлый крепостнический строй. Это и к актерам относится, обнаружившим неподдельный комический талант, и к зрителям, из которых молодой татарин Алей пленил Достоевского чистотой своего заразительного смеха.

Это великолепные страницы, истинно гениальные, и они показывают замечательное умение Достоевского видеть и находить комическое в жизни и передавать это подлинно комическое с превосходым юмором.

Замечательно, что в этом юморе звучат те же нотки, которые первыми были замечены Белинским в «Бедных людях». Да, это тот же добрый юмор. Это тот же род комического, который неразлучен с прекрасным, который в литературе и искусстве делает людей смешными, чтобы открыть в них прекрасное. Этот юмор рожден представлением о добром начале, присущем простому человеку.

Гуманистический дух проходит через все «Записки». В мире каторжан есть закоренелые преступники, безнадежно испорченные, предатели и циники, есть и живые, морально цельные люди, но нет Голядкиных с их раздвоенной душой, с их самопоеданием, с их нарочито усложненной и патологической психологией. Даже те арестанты, которые играют роль шутов и кривляются на потеху каторжной аудитории, и те неповинны в двойной игре. Их шутовство простодушно.

На каторге, среди простого народа, в подавляющем большинстве крестьянского трудящегося люда, выброшенного из своей среды, Достоевский не нашел тех раздвоенных типов, которые возникали в его воображении и которыми он уже стал населять еще находившиеся в стадии замысла будущие произведения. Напротив, в «Записках из Мертвого дома» Достоевский старается во имя правды жизни находить и подчеркивать в людях их хорошую, добрую сторону, их простодушие.

Исай Фомич — пожалуй, самое юмористическое, даже уморительное лицо в «Записках». Что бы, казалось, можно хорошего сказать об этом жалком еврее-ростовщике, неумном, трусоватом... Но Достоевский отмечает, что арестанты, смеясь над Исаем Фомичом, его «все как будто даже любили». И сам Достоевский, юмористически описав первое появление Исая Фомича на каторге и его смешную молитву, наполовину шутовскую, и его веселое умиление на представлении,— будит симпатию и сострадание к Исаю Фомичу, любит его за простодушие.

«Записки из Мертвого дома» потрясли всю передовую часть русского общества. Впечатление, произведенное ими, можно сравнить разве с «Хижиной дяди Тома», хотя с могучим дарованием Достоевского несравним скромный талант сентиментальной дочери американского пастора. Сила была в прогрессивности и гуманизме произведения, в той огромной любви к простым, бедным людям, которая излучалась «Записками» и которая делает этот роман поныне одной из самых воспитательных книг для моло-

дежи. Добрый юмор составляет столь же значительную часть художественной силы этой книги, как и глубокая скорбь о человеке.

4

В 1859 г. Достоевский вернулся в Петербург и возобновил свою литературную деятельность. Передовые круги общества и литературная среда встретили его как бывшего революционера-петрашевца. Его окружал ореол мученика-каторжанина. Но первое, что увидел литературный Петербург, это улыбка Достоевского. Первое, что услышал от него,— смех. Достоевский словно помолодел после каторги и ссылки. Как будто совсем исчезла голядкинская болезненность и усложненность. Первыми были опубликованы «Село Степанчиково и его обитатели» и «Дядюшкин сон». Предстала целая галерея смешных людей.

Эти произведения попали в общий тон времени. Обличительная литература смеялась над типами и явлениями николаевского режима. Но и она сама уже становилась предметом насмешки со стороны революционно-демократической сатиры. В 1856—1857 гг. появились «Губернские очерки» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Чернышевский уловил в них новую ноту. Сатира выступала против мелкого либерального обличительства. В общем русле глубокой сатиры оказались и первые после каторги произведения Достоевского. Прогрессивность их антикрепостнического, антидворянского направления не внушала сомнений. А оригинальность и талантливость сразу создали им большой успех. Это относится всего больше к «Селу Степанчикову». Юмористические и сатирические краски его не поблекли и ныне, через сто с лишком лет.

В «Селе Степанчикове» комическими чертами наделены почти все персонажи, во всяком случае, подавляющее большинство их. Легче перечислить, кто не смешон. Это Настенька и дети. Все прочие либо смешны, либо хоть отчасти комичны. Комизм — и в самом сюжете, и в развитии действия, и в отдельных эпизодах. Все это не только не мешает глубочайшей серьезности и даже драматизму идеи, а напротив — именно через смех раскрывается значительность основной фигуры и значительность художественного замысла.

Юмор представлен в «Селе Степанчикове» в разных его формах. Это и добрый юмор, и злой, уничтожающий смех разоблачительной сатиры. Во всех разновидностях это смех не надуманный, а глубоко жизненный. Подлинная, реальная действительность отразилась в «кривом зеркале» комедии. Через смех обнаружены важнейшие моральные черты, свойственные людям классового, крепостнического общества.

Добрый юмор сразу же располагает нас к Егору Ильичу Ростаневу. Он не очень умен, простоват, доверчив, но у него хорошая душа, он благороден, его любят и ему прощают его слабость. Смешон господин Бахчеев, но подкупает его простодушие. Смешон его крепостной слуга Гришка. В комической роли представлен слуга Гаврила, которого самодур Фома Фомич заставил на потеху дворян изучать французский язык (хотя именно Гаврила выступает в повести самым смелым и гневным изобличителем Фомы). Смешон дурачок Фалалей. Смешна жалкая, но добрая Татьяна Ивановна — полусумасшедшая кокетка. Всеобщий смех вызывает появляющийся в финале «писатель Коровкин».

По замыслу, не должен бы смешить тот молодой человек, от имени которого ведется рассказ. Он прибыл в Степанчиково в роли благородного рыцаря. Он действительно и благороден, и одушевлен лучшими намерениями, и нисколько не заслуживает насмешки, но и его Достоевский

наделяет комическими черточками и нарочито ставит в смешное положение. И от этого самый образ его становится более жизненным и убедительным.

И, наконец, добрым юмором озарен старик Ежевикин, совсем уж не столь добрый, а весьма ядовитый и язвительный, разыгрывающий нарочито комическую роль добровольного шута. О нем придется сказать особо.

Злым и сатирическим смехом освещены и раскрыты покойный генерал Крахоткин, генеральша, его вдова — выжившая из ума старуха, девица Перепелицына, лакей Видоплясов, внешними своими чертами предваривший Смердякова. И, конечно, всех больше и всех злее высмеян основной герой повести — Фома Фомич Опискин. Он — в центре. Все прочие вокруг него. Его сатирический образ придал особое значение всему произведению. Полный анализ этого образа выходит за пределы нашей темы, тем более, что о Фоме Опискине написано много. Это образ подлинно гоголевской силы, и в галерее художественных типов Достоевского ему принадлежит виднейшее место.

Фома Опискин — сродни Иудушке Головлеву. У них общее социальное происхождение. Оба выращены крепостничеством и выразили самые отталкивающие его стороны. Оба довели ханжество до предела. Но это, вместе с тем, разные люди. У Иудушки основное в жизни — стяжательство. У Фомы — безмерное властолюбие.

Фома Опискин — фигура сложная. Здесь мы выделим лишь одну черту в нем, но черту важнейшую. Это его шутовство. Он был шутом при покойном генерале и в совершенстве постиг роль и мастерство низкого шута-приживалы. Он долго унижался, долго совмещал смирение перед властным самодуром с тщательно скрываемым презрением к нему. Он исподличался до самой глубины своей души, завистливой, мелкой, ничтожной. Он привык к тому, что над ним все издевались, и сам над собой издевался, накапливая в себе чувства мстительности.

Случай доставил Фоме власть, — пусть только в дворянской семье помещика Ростанева, только в одной усадьбе. Но именно упоение этой властью овладело им, а он не мог представить себе власть иначе, как превращая в шутов людей, которые знали его прежде за шута. Фома создает обстановку шутовства в усадьбе и семье. Он наряжает в шуты генеральшу, свою благодетельницу, помещика Ростанева, слугу Гаврилу, казачка Фалалея. Он развлекается издевательством над людьми. В мучительстве проявляются самые низкие черты его грубой натуры. Он требует, чтобы перед ним преклонялись как перед мудрейшим человеком, мыслителем, пророком.

Необыкновенная сатирическая сила образа Фомы Фомича исходит из самого источника сатиры. Фигура эта не выдумана. Она была глубоко жизненна для своего времени. Достоевский в создании этого образа пользовался наблюдениями, материалами, мыслями досибирского периода своей литературной деятельности, когда реакция и мракобесие рождали в нем дух революционного протеста.

Известно, что Достоевский придал образу Фомы Фомича, учителя-ханжи и шута, некоторые внешние черты облика Гоголя времени «Переписки с друзьями». В несущественных деталях есть портретное сходство. Сцена, когда Фома Фомич, после падения своего и мнимого обморока, просит дать ему малаги, непосредственно заимствована из воспоминаний о жизни Гоголя в семье Аксаковых. Гоголь просил угощать его малагой. Гоголь в «Переписке» играл роль учителя, наставника. Некоторые проповеднические монологи Фомы Фомича почти дословно цити-

руют «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголя. Достоевский зло пародировал тон и стиль этой переписки.

Это отзвуки знаменитого письма Белинского к Гоголю, чтение которого в кругу петрашевцев было официально объявлено основной виной Достоевского. За это чтение он был приговорен к смертной казни, замененной каторжными работами и поселением в Сибири. Письмо Белинского было революционным произведением, и чтение письма, его распространение было революционным актом. Белинский страстно бичевал отступничество Гоголя, называл писателя «апостолом кнута»; в лице проповедника крепостнической реакции он разоблачал самый строй насилия, бесчеловечности, рабства.

Многое изменилось во взглядах Достоевского за годы каторги и ссылки, он сжег многое, чему поклонялся, но гневное письмо Белинского не стерлось в памяти, не поблекло. И не растворился в новых настроениях образ ханжи-учителя, проповедника реакции, каким вставал этот образ в страстном памфлете.

Из этого никак не следует, что Достоевский просто «списал» своего Фому Фомича с Гоголя, что между Фомой Фомичом и Гоголем можно хоть в малейшей степени поставить знак равенства. Да ведь и вся страстность в памфлете Белинского рождена тем, что Гоголь «Переписки» перестал быть Гоголем, что это совсем другой человек, другой писатель, нисколько на себя не похожий. Действительно, всякая попытка провести параллель между Фомой Фомичом и Гоголем терпит крах. Отдельные схожие детали не изменяют коренного различия в обликах. Фома Фомич прежде всего бездарен, ничтожен. Он не мог создать произведение, подобное даже «Переписке». Он мог лишь обокрасть «Переписку». Не Гоголя в момент его упадка изображал Достоевский в сатирическом образе Фомы Фомича, а глубоко жизненное явление реакционного, крепостнического учительства. Тип приживальщика-наставника был широко распространен в помещичьей среде, но не только в роли домашнего учителя. Фомы Фомичи поучали и в печати того времени, и в школах, и с университетских кафедр. На эту разновидность мракобесов обрушил Достоевский всю силу сатирического осмеяния, все свое литературно-художественное мастерство, вынесенное из гоголевской же школы разоблачающего смеха.

Он подмечает характерные черты и черточки в людях. Он отбирает именно то, что характеризует явление, подлежащее сатирическому осмеянию, то, что типично. Он умеет, пользуясь реалистическим методом, отделить основное, важнейшее от случайного, частного, внешнего. Поэтому пользование «натурой» в «Селе Степанчикове» не переходит в натурализм, в фотографирование. И хотя некоторыми чертами Фома Фомич действительно напоминает худшие черты Гоголя последних лет, нельзя говорить о пасквиле.

Нам важно отметить это, потому что в позднейших произведениях Достоевский, отступая от правдивого, реалистического изображения жизни, допускает и элементы нарочито злобного, карикатурного искажения действительности и становится на путь пасквиля.

В «Селе Степанчикове» Достоевский не ставил своей целью осмеять какое-либо определенное лицо. Он создал как обобщение крепостнической реакции сатирический тип ханжи и шута.

Фома Фомич — властолюбец и сластолюбец. Он насильник и мучитель. Он невежда и мракобес. Но всего больше он шут. Именно шутовством своим он отличается от сатирической галереи крепостников, насильников, лицемеров.

Он непрерывно играет роль, кривляется, гримасничает. Он остался трусом и боится разоблачения. Его ханжество — защитное средство. Он — шут при первой встрече с приехавшим из Петербурга молодым «ученым человеком». Он — шут в заключении повести, когда разыгрывает роль примирителя и благословляет на брак им же опозоренных Настеньку и Егора Ильича.

Шутовство — вот та важнейшая черта, которую открыл в людях старого мира Достоевский и, уже открывши, продолжал разрабатывать свою художественную идею. С этих пор почти ни одно крупное его произведение не обходится без шутов. В той же повести «Село Степанчиково» есть еще одна фигура шута — старик Ежевикин, отец Настеньки. Это — шут, но совсем иной, чем Опискин.

Как и Фому Опискина, бедность, нищета заставили Ежевикина непрестанно кривляться, хихикать, притворяться, прикрывать смехом и унижение и оскорбление свое. Смех — защитное средство для Ежевикина. Он и себя и Настеньку защищает шутовством. В смехе его есть и боль и злоба. Не в пример шуту Фоме Опискину, старик Ежевикин и в унижении своем сохранил внутреннее благородство, гордое чувство человеческого достоинства. В Ежевикине есть человечность. Вот почему хоть смех его ядовит, сам он освещен добрым юмором.

Далее мы увидим в произведениях Достоевского большую галерею шутовских типов и образов, шутов злых и добрых. Мы увидим, что не с «Села Степанчикова» ведет свое начало эта галерея, равной которой нет во всей мировой литературе, а что с самого начала своего творчества нащупал Достоевский в комическом, в юморе могучую силу. Недаром критика объявила его самым талантливым последователем великой гоголевской школы смеха.

Тема эта заслуживает специального и более углубленного рассмотрения. Одной своей стороной тема шутовства соприкасается с излюбленной Достоевским темой о двойственности человеческой души. Но, кажется, только соприкасается, а по сути это своя, особая тема и связана она всего больше с глубоким раскрытием комического.

Макар Алексеевич Девушкин ни в малейшей мере не был шутом, и не как шута изображал его Достоевский, наделяя комическими чертами. Правда, Макара Алексеевича пытались нарядить в шуты его сожители и сослуживцы, но это у них не выходило. И все же в каком-то зародыше, мимоходом, вскользь мы находим черты добровольного шутовства и в Девушкине. Он пишет своему «ангельчику», «маточке»: «Пишу, что на ум взбредет, так, чтобы вас только поразвеселить чем-нибудь». Он шутит, прикрывая печаль. Он старается быть нарочито смешным. «Горе-то мое, Варенька, хотел я вам описать пополам с шуточкой, только, видно, она не дается мне, шуточка-то» (I, 16, 75).

Элементы шутовства более заметны в образе Голядкина, в особенности Голядкина-младшего. Они не получают развития, потому что заглушаются более существенной чертой «двойника» — распадом, раздвоенностью личности.

Как к шуту, относятся к господину Прохарчину все его сожители и знакомые, хотя он сам нисколько не шут. Над ним смеются, издеваются, и он дает повод к насмешкам своим странным поведением.

Ближе всего подошел к теме шутовства Достоевский раннего периода в небольшом рассказе «Ползунков». Здесь, словно в эскизе, уже намечены некоторые черты, которые получат впоследствии развитие в образах добрых и злых шутов. Автор говорит о Ползункове: «Странное дело! Он как будто боялся насмешки, тогда как почти добывал тем хлеб, что

был всесветным шутом и с покорностию подставлял свою голову под все щелчки... Это странное создание, этот смешной человек вовсе не был шутом из профессии» (I, 359).

Достоевский непрерывно наблюдал и подмечал комическое в людях, делал это до каторги и ссылки, делал это на каторге, накапливал материал, который потом вдруг сразу и в таком разнообразии предстал в «Селе Степанчикове».

Юмором богата и другая повесть этого времени — «Дядюшкин сон», но в несравненно меньшей степени. Здесь в центре фигура полуразвалившегося князя. И по характеру своему и по языку она повторится потом — и тоже в плане юмористическом — в позднейших произведениях Достоевского. Но она менее значительна, чем образы шутов, которые с этих пор уже не оставляют творческое воображение Достоевского и становятся необходимыми элементами юмора и сатиры в его самых серьезных и драматических романах.

5

Мармеладов в «Преступлении и наказании» формально — лицо эпизодическое. Он появляется на первых страницах романа, чтобы вскоре сойти со сцены.

В действительности это лицо важнейшее. Достоевский придал ему черты, отчасти комические, сделал шутом. «Забавник!» — говорит о нем хозяин трактира. Слушатели смеются над ним. Его язык нарочито витиеват. Жесты патетичны. Но именно на него, на шута, Достоевским возложена задача в самой сильной, самой страстной форме выразить протест против унижения человека. Он для того и сделан смешным, чтобы тем сильнее выразить всю значительность поруганного человеческого достоинства. Монолог Мармеладова — это одно из сильнейших мест в романе, и слова Мармеладова об ужасе одиночества заброшенного несчастного человека, о том, что ему «пойти некуда»,— звучат во всем романе.

Мармеладов дошел до последней степени падения. Он конченный человек. В прошлом он чиновник, может быть, из той же канцелярии, где служили Макар Девушкин, Голядкин. Он пьяница. И вот, в загаженном трактире, обращаясь сначала к одному Раскольникову, в обществе ничтожных и пьяных людей, он произносит свою потрясающую речь о человеке, с такой глубиной скорби, с таким пламенем бунта против бесчеловечного общественного строя, что смех замирает в кабаке, и пьянчужка-чиновник преображается, пусть на миг, в трибуна, в пророка. Мы понимаем, что для того и понадобилось Достоевскому сделать Мармеладова смешным в глазах трактирной публики, чтобы предстало в его образе прекрасное. Действительно, Мармеладов — это совсем не юмористический, а глубоко драматический образ, один из самых высоких и прекрасных художественных образов в русской литературе.

Прошло два года после появления в печати «Преступления и наказания», и на первых же страницах нового романа «Идиот» появляется новое комическое лицо из той же серии шутов Достоевского. Это мелкий чиновник Лебедев. Он совершенно так же, как Ежевикин из «Села Степанчикова», приговаривает: «Польсти, польсти!» — и льстит, прислуживается, хихикает, кривляется. Все к нему относятся как к шуту, и он сам себя считает шутом. И так же, как другие шуты, он кривляется и унижается от бедности; ведь у него на руках жена, которая не ходит, и множество детей. Он все терпит из-за семьи. Это повторится потом — безногая жена, больная сестра, безысходная семейная нищета —

позже, в «Бесах» — в образе Лебядкина, и в «Братьях Карамазовых» — в фигуре штабс-капитана Снегирева. Но Лебедев — шут иного покроя, не такой, как Ежевикин, не такой, как Снегирев. Лебедева нельзя назвать добрым шутом, хотя он и не зол. В его смешке есть яд. Выполняет он в романе роль, не совсем благовидную, но и не столь значительную.

Достоевский хотел придать комические черты и главному герою романа — князю Мышкину. В процессе работы над «Идиотом» Достоевский думал о сочетании смешного с прекрасным, как в образе Дон-Кихота. В князе предполагались черты донкихотства. Аглая называет Мышкина «бедным рыцарем». Однако должны были быть и черты Христа, и даже всего больше Христа. А сделать, хотя бы и отчасти, воплощение Христа смешным нельзя было. Достоевский сделал своего положительного героя, своего «прекрасного» человека лицом совсем не смешным, но таким, над которым всё же смеются, которому свойственны странности. Никто, конечно, не назовет князя Мышкина шутом, «смешным человеком», но многие принимают его за юродивого. И в нем есть черты юродства. Это очень тонко сделано Достоевским, с огромным художественным мастерством, и уже с первых сцен, с появления князя в квартире Епанчиных, с разговора сначала со слугой, а потом с генеральшей и ее дочерями, есть светлый и добрый юмор.

Юродство — не шутовство. Но это и не совсем чуждые одна другой области. Они некоторыми своими сторонами пограничны. Мы видели, что шутовство совмещается с болью, со страданием, и в юродстве болезненность выражается подчас в шутовской форме. Это мы встретим у Достоевского и в других его произведениях.

По сути князь Мышкин совсем не Дон-Кихот. Между этими двумя образами различие гораздо больше, чем сходство.

Дон-Кихот у Сервантеса представлен как исключение на общем фоне современной ему жизни. Но это глубоко жизненная фигура. Дворянин, рыцарь по своему происхождению и социальному положению, он принадлежит народу. Его тесная связь с Санчо-Пансой не случайна, символична. Придуманы в сатирическом романе приключения и фантастические эпизоды. В центральном же образе благородного человеколюбца, неустрашимого борца за справедливость нет надуманности, нет художественной натянутости. Сатира имеет под собой жизненное, правдивое и прогрессивное основание. Она проникнута духом гуманизма,— не отвлеченного, не религиозно-мистического,— а столь же реалистического, исторически действительного, как реальной, подлинно исторической была борьба народных масс против феодализма во всех его проявлениях. Именно эта глубоко демократическая и по сути своей революционная черта придала непреходящее обаяние Дон-Кихоту. Да, он смешон, рыцарь печального образа, но он не шут, не юродивый. Он воин в лучшем смысле слова.

Можно ли это сказать о Мышкине, которого Достоевский обильно снабжает чертами человеколюбца? Нет. Мышкин идет не вместе с прогрессивным, народным движением своего времени, а против него. Он для того и создан художественно-тенденциозным воображением писателя, чтобы революционно-демократическим идеям противопоставить идею христианского всепрощения и смирения. Самый замысел Достоевского был реакционным и антиисторическим. Он и связан с переходом Достоевского в лагерь идеологической реакции. Сделав Мышкина физически бессильным, Достоевский хотел придать ему всепобеждающую моральную силу. Но вместо сочувствия образ рождал сострадание. Над юродивым грешно смеяться, но юродивого нельзя принимать всерьез. Юродивый

жалок. Ничего он не может сделать, никого не может спасти, ничего не может изменить в жизни. На деле он не выше окружающей его среды. В нем нет той огромной моральной силы, которую излучает образ Дон-Кихота именно своей боевой действенностью, своим благородным рыцарством, тем самым «безумством храбрых», которое было исторически прогрессивным, отвечало народным чаяниям.

Как великий писатель-реалист, Достоевский заставил своего героя потерпеть душевный крах. Воплотить прекрасное в искусственном, сочиненном герое не удалось. Князь Мышкин не смешон и не прекрасен.

Еще два года спустя после «Идиота», в романе «Бесы» пред нами возникает целая галерея шутов. Это роман сатирический, и о нем будет особо сказано в следующей главе. А здесь пока только о шутах.

Главный, профессиональный шут в «Бесах» — капитан Игнат Лебядкин. Это веселый шут. Конечно, он пьяница, опускающийся на дно человек. Но он не заражен скорбью, хотя и жалуется на свое бедственное положение. Его особенность — он пишет стихи. Они подлинно смешны и свидетельствуют лишний раз о богатом юмористическом даре Достоевского. Он был мастером великолепной пародии.

Любви пылающей граната,
Лопнула в груди Игната.
И вновь заплакал горькой мукой
По Севастополю безрукий.

Или стихи «В случае, если б она сломала ногу»:

Краса красот сломала член,
И интересней вдвое стала
И вдвое сделался влюблен
Влюбленный уж не мало.

Смердяков в «Братьях Карамазовых» сочинял подобные же стихи, что и роднит его отчасти с Лебядкиным, хотя шутовство их совсем разное.

Достоевский и любил и ценил юмор. Он не раз поминает добром Козьму Пруткова. В «Селе Степанчикове» Сашенька читает его стихи «Осада Памбы». Достоевский пародирует стиль Пруткова в одном из своих фельетонов.

Комическими ужимками, гримасами, кривляньем Лебядкин прикрывает свою наглость и трусость. Он проходимец, предатель. Никакого сочувствия он к себе не вызывает, хотя и злым шутом его назвать нельзя.

Он не единственный шут в романе, но из тех немногих лиц, к которым Достоевский относится сравнительно добродушно,— во всяком случае, без издевательства.

За «Бесами» — «Подросток». В нем, как ни странно, нет почти обязательного шута. Как известно, это вообще роман, отличающийся по характеру своему, по стилю от других больших произведений Достоевского. В нем сильные драматические конфликты не приводят к убийствам. Правда, есть одно самоубийство и одно временное помешательство, но это ни в какое сравнение не идет с нагромождением ужасов в «Бесах». Меньше в «Подростке» и юмора, разве что в разных подробностях, в образе старого князя, в мелочах.

Зато в последнем романе — в «Братьях Карамазовых» вместе с обилием драматических лиц и положений, вместе с чрезвычайным накалом страстей и вместе с глубочайшими моральными проблемами очень много юмора, и при том разнообразного, и светлого и мрачного, и много

шутовства. В «Братьях Карамазовых» как бы подведены итоги многим исканиям Достоевского. Некоторые противоречивые проблемы как бы находят свое разрешение. В том числе и комическое поднято на высшую ступень.

И тут прежде всего шут, такой же шут, как Мармеладов, как Ежевикин,— штабс-капитан Снегирев, «мочалка». У него все полагающиеся шутам Достоевского атрибуты. Он пьянствует, прислуживается, доведен до последней степени нищеты. У него больная ногами жена, горбунья-дочь, больной сынишка. Он унижается, чтобы семья не погибла от голода.

И он же выступает в защиту попранного людьми человеческого достоинства. Его монолог в сцене объяснения с Алешей не так страстен, не поднимается до такой философской высоты, как у Мармеладова в сцене с Раскольниковым, но по сути это тот же крик протеста против бесчеловечности богатых и сильных.

Любопытно вот что. Самую возвышенную и впрямь вдохновенную речь в защиту человека произносит в романе Митя Карамазов, русский романтик «по Шиллеру». Но именно этот «человеколюбец» таскал Снегирева за его «мочалку» по улице, подверг самому подлому унижению, и все это на глазах у смеющейся публики, на глазах у мальчишки-сына, который бежал рядом, плакал, целовал руку мучителя и просил пощадить отца.

Самое незначительное лицо в романе, пьяненькое, почти потерявшее человеческий образ, смешное и жалкое, оказывается более благородным, чем благолепный, иконописный Алеша и его покровитель, отец Зосима. Средствами юмора раскрывается прекрасное. И средствами же юмора разоблачается безобразное, пошлое, грязное.

Федор Павлович Карамазов — прежде всего шут, злой, развратный человек, сделавший шутовство своей натурой. «Старый шут»,— характеризует его автор. «Он был только злой шут и больше ничего». И сам он так рекомендуется в монастыре старцу Зосиме: «Вы видите пред собою шута, шута воистину! так и рекомендуюсь. Старая привычка, увы!» (IX, 42).

Старик Карамазов совершенно сродни Фоме Опискину. Как и Фома, Карамазов смолоду был приживальщиком и шутом у дворян, потом разыгрывал роль шута, способного на самые грязные проделки, среди помещичьей молодежи. Он унижался из бедности, но презирал своих угнетателей и мечтал о том, чтобы самому стать угнетателем.

Фома Опискин властолюбив. Федор Карамазов сластолюбив. В шутовство он облек свою гаденькую, злобную натуру. Он далеко не лишен юмора. Его насмешки над монахами, над либералами не лишены яда. Чувствуя, что он внушает людям презрение, он ломается еще больше, разжигая в себе мстительность и злобу. Его мучительство носит садистский характер.

Шутовство Федора Павловича доходит до такого предела, что он сам называет его юродством. Он говорит о себе: «Я шут коренной, с рождения, все равно, ваше преподобие, что юродивый; не спорю, что и дух нечистый, может, во мне заключается, небольшого впрочем калибра, поважнее-то другую бы квартиру выбрал...» (IX, 43).

Это его сближение шутовства с юродством и с мелким чертом мы тут подчеркнем. Оно нам понадобится потом, когда речь зайдет о шутовстве его философски образованного сына Ивана Карамазова.

О капитане Снегиреве Достоевский говорит, что он свое объяснение с Алешей завершил «своим давешним злым и юродливым вывертом» (IX, 206).

В романе есть и подлинный юродивый, отец Ферапонт, склонный и к шутовству и описанный с юмором.

Комические черты есть во многих действующих лицах романа. Смешна госпожа Хохлакова, смешноват либеральный помещик Миусов, есть комическое в слуге Григории, в плане юмора проходит весь спор о вере в столовой Карамазова-отца. Юмором, далеко не беззлобным и скрывающим за собой приближающуюся катастрофу, насыщена вся сцена разгула в Мокром. С более или менее значительной примесью сатиры описаны второстепенные персонажи: следователь, прокурор, исправник. Зло, в духе реакционного национализма, высмеяны «полячки». В сатиру переходит высмеивание Ракитина. С значительной долей иронии представлен суд присяжных, прокурор, знаменитый адвокат Фетюкович.

Все эти краски юмора и сатиры необыкновенно оживляют роман и придают особую яркость действующим в нем лицам. В «Братьях Карамазовых» смех Достоевского всего более значителен и отличается высоким художественным мастерством.

И еще о двух лицах в связи с нашей темой надо сказать. Их роль в романе особенно велика.

Это, во-первых, Смердяков. Он тоже и шут, и юродивый. Сам себя он не почитает шутом. Напротив, он очень важен и высокого мнения о себе. Шутом при своей особе сделал его Карамазов-отец. Нелепое стихотворство сближает его с капитаном Лебядкиным из «Бесов», забота о своей внешности — с шутом-лакеем Видоплясовым из «Села Степанчикова». Говорит он особым, шутовски-витиеватым языком. Однако он отличается от всех прочих шутов Достоевского. Он скорее всего юродивый. Шутовство его болезненного характера. И не оно является главной, определяющей чертой его натуры. Смердяков прежде всего и главным образом лакей, с лакейскими чувствами, с лакейской душой. Поэтому в романе он олицетворяет космополитизм, лакейское преклонение перед всем иностранным. Фигура Смердякова и внешними своими чертами, своим скопчеством и жалким франтовством как бы раскрывает неизбежное уродство и шутовство в космополитизме.

Сродни Смердякову другой комический образ в романе. Это черт Ивана Карамазова. Оба они, и Смердяков и черт, словно отражают самого Ивана в разных кривых зеркалах. Иван называет своего черта шутом. Черт, действительно, все время шутит и отшучивается. Он для того и создан, чтобы потешать Ивана и самому потешаться над ним. Черт — двойник Ивана. Он выражает, по словам Ивана, самую скверную сторону в нем, и эта сторона оказывается шутовством.

Не случайно еще на первых страницах романа Иван уличен в том, что статья его о церковном суде носит отчасти шутовской характер. Иван в этой статье издевался и над сторонниками церковного суда, и над его противниками и тешил остроумием самого себя. Конечно, шутовство в Иване — это самая потаенная его черта, которую он признает лишь в минуту бреда, но эта черта есть в нем.

Черт Ивана — мелкий бес. Карамазов-отец говорит, что такой бес сидит, возможно, и в нем. Иван представлен в романе как отрицатель бога, как человек высокого интеллекта, разъедаемый противоречиями разума. Иван — философ, автор «Легенды о великом инквизиторе». Все в романе пленены его гордым умом, его достоинством. Обаянию его ума подчиняется и простодушный Алеша. Только Ивана и боится его отец. А Иван, оставшись наедине со своим двойником, признается самому себе, что он пошляк, что где-то, в самом укромном уголке своей души, он гаденько издевается над всем, решительно всем на свете. Он в бреду пытается прогнать черта, изгнать из своего сознания унизительную

пошлость — и не может. Черт рожден воображением Ивана, но приобретает характер не зависящей от него реальности.

Так при помощи пошлых шуток и шуточек черта-двойника Достоевский пытается разоблачить и скомпрометировать своего давнего и постоянного врага — властный разум. Опровергнуть Ивана не легко. Достоевский пытался сделать это и — не мог. Он сам признавал, что, дав против себя Ивану мощное оружие критики, он ничем серьезным, по-настоящему не вооружил сторонников религии, так что бог остался без прикрытия. И Достоевский высмеял Ивана, представил его в комическом виде. Это выглядит неожиданностью, ничем не подготовлено в романе, подано под самый занавес. Это удар, нанесенный автором своему герою в спину, удар сильный, смертельный. Ибо и на самом деле отрицание во имя отрицания, нигилизм, неизбежно приводит к опошлению жизни и разума, к шутовству. Иван Федорович оказывается законным сыном Федора Павловича и родным братом Смердякова — не только по крови, но и по духу.

Это и был замысел Достоевского. Но тем самым терпел крушение замысел навязать передовому общественному движению Ивана Карамазова как выразителя революционной, материалистической мысли.

Монолог «черта» — это, может быть, сильнейшая в мировой идеалистической литературе художественная сатира, направленная против материализма и атеизма. Она призвана показать, что с точки зрения разума и точного знания картина мира не только бессмысленна, но и безрадостна. Черт издевается над всеми попытками установить какую-либо закономерность в природе и в истории. Дмитрий Карамазов только рычал «Бернары», только ругал науку за стремление объяснить душевную жизнь «нервными хвостиками», т. е. законами физиологии. Черт Ивана Карамазова доводит до абсурда стремление науки выразить сложнейшие явления природы в терминах и формулах естествознания и математики.

Образу черта, издевающегося над разумом и знанием, нельзя отказать в остроумии. В парадоксах двойника Ивана содержится злая насмешка над ограниченностью механистического, вульгарного материализма. Другого Достоевский и не знал. По содержанию своему сатира его и не оригинальна. Она повторяет обычную полемику идеалистов, субъективистов, церковников всякого толка против материализма. Оригинальна только художественная форма.

Диалектический материализм был глубоко чужд и мало знаком Достоевскому. Однако и механистический материализм в трудах русских материалистов середины прошлого века играл прогрессивную роль. При всей своей ограниченности он бил по реакционной поповщине. Сатира Достоевского ставила своей задачей защиту поповщины. Но художественный талант писателя не мог возместить слабость и несостоятельность реакционных взглядов.

Конечно, Иван Карамазов ничего общего не имеет с подлинными представителями материалистической науки и философии, с подлинными атеистами. И все же есть глубокое прозрение в философской сатире Достоевского. Доживи он до нашего времени, он увидел бы обилие шутов и пошляков в философской литературе европейской и американской буржуазии. Новейший скептицизм и нигилизм действительно связаны с шутовством, с юродством. Но это составляет принадлежность не материалистического, а идеалистического, субъективистского лагеря. Назовем хотя бы самого модного философа современности, датского писателя прошлого века Сёрена Киркегора. Литература о нем огромна. Выходят журналы, специально посвященные его произведениям. И немедленно указывается в бесчислен-

ных книгах и статьях на родство Киркегора и Достоевского. В них действительно есть нечто общее. Не удивительно: оба — заклятые враги материализма. Для обоих единственный источник этики, социальной и индивидуальной,— сверхъестественное, божественное начало.

Но Достоевский — великий, гениальный писатель, проникновенный психолог, творец глубоких художественных образов, борец за свою правду. Сёрен Киркегор — при всем своем таланте прежде всего шут, юродивый, который издевался не только над материализмом, но и над идеализмом, над всякой философией, над разумом и над верой, законченный нигилист, для которого все философские и моральные понятия были шарами для жонглирования.

То, что этот полусумасшедший датский поп мог стать кумиром современной буржуазной философии, показательно для упадка и разложения идеализма. Нигилизм наших дней откровенно разоблачает свою пошлость. Никакая философская мантия не может прикрыть циничное блудословие. Мы узнаем Ивана Карамазова и его двойника-черта в книгах и статьях американских «неореалистов» и «релятивистов», соединяющих скептицизм с остервенелой враждой к диалектическому материализму, к марксизму-ленинизму.

6

Достоевский назвал «литературной шалостью», забавой «для смеху» свою повесть «Крокодил». Он дал повести веселый, юмористический подзаголовок: «Необыкновенное событие или пассаж в Пассаже». Писатель с возмущением опровергал вызванные этой повестью слухи, будто под видом проглоченного крокодилом чиновника представлен арестованный Чернышевский.

Слухи эти, как сказано, имели основание. В фигурах, изображенных в повести, угадывались современниками живые лица. Но мы на этом не задержим внимание читателей. Поверим на слово автору, что он и в мыслях не имел написать пасквиль на Чернышевского. Мы не можем, однако, поверить, что писалась повесть просто «для смеху», что это произведение принадлежит к жанру беззлобного юмора.

Несомненно, в повести есть чисто юмористические черты. Смешон водевильный замысел. Смешна ситуация. Забавны немец, хозяин крокодила, и его муттерхен, жена. Эти немцы как бы продолжают забавную гоголевскую галерею петербургских немцев. Но смех застывает на устах даже самого смешливого человека, когда он слышит речь из крокодильева нутра. Вот что говорит Иван Матвеевич:

«Только теперь могу на досуге мечтать об улучшении судьбы всего человечества. Из крокодила выйдет теперь правда и свет. Несомненно изобрету новую собственную теорию новых экономических отношений и буду гордиться ею... Опровергну всё и буду новый Фурье» (IV, 214).

Не юмором, а злобой проникнуты эти строки. Не забава это, а попытка сатирически высмеять пропаганду социалистических идей. Не литературная шалость, а желчная вылазка против «Современника» и его руководителей. Удивляться ли тому, что юмористическая повесть была принята современниками как пасквиль на Чернышевского, который в Петропавловской крепости писал роман «Что делать?» — замечательную литературно-художественную пропаганду идей и идеала утопического социализма. Это не первая попытка у Достоевского сатирической насмешки над социализмом.

К современной ему русской сатире Достоевский относился недоброжелательно. Быть может, одной из причин этого было то, что ярким представителем русской передовой сатиры был в это время Щедрин, а к Щедрину Достоевский относился и враждебно и ревниво. В книге «Салтыков-Щедрин и Достоевский» С. Борщевский разобрал их взаимоотношения достаточно подробно. Останавливаться на этом мы не будем.

Важно то, что сатирические нотки прорывались у Достоевского и до «Крокодила», а в «Зимних заметках о летних впечатлениях» они звучат очень выразительно и свидетельствуют о том, что и в области сатиры проявлялось могучее дарование писателя.

Сатирическое изображение западноевропейской буржуазии, в особенности английской, принадлежит к сильнейшим страницам в литературном наследстве Достоевского. Он изобличает капитализм с критической страстью, не уступающей силе щедринской сатиры. Любопытно сравнить «Заметки» Достоевского с зарубежными записками Щедрина. В них много общего. Достоевский открывал в либеральном мещанине Германии, Франции, Англии те же черты косности, реакционности, жадности, над какими издевалась и сатира Щедрина. Конечно, теперь критиковал Достоевский буржуазию не с тех позиций утопического социализма, которым он к этому времени уже изменил и которым в основном оставался верен Щедрин. В выводах Достоевский и Щедрин расходились. Но в наблюдении были согласны.

Достоевский не ограничивался сатирической насмешкой над самодовольством мещанина-буржуа. Он смеялся и над социализмом. И не только над теми сторонами в современном ему социализме, которые могли дать повод к сатире,— утопизмом социалистических учений (к чему иронически относился и Щедрин),— но и над социализмом вообще, самыми основами его как учения о новом обществе, противоположном обществу буржуазному. И если критика капитализма в то время имела характер прогрессивный, то отрицание социализма неизбежно приводило Достоевского в лагерь реакции.

Сатирическая насмешка над социализмом присутствует в «Записках из подполья», где некий персонаж с явно «ретроградным» обликом, сильно подвыпивший, предлагает ниспровергнуть «хрустальный дворец», символ коммунистического общества, как до крайности скучное и убогое существование, для того единственно свергнуть, чтобы «по своей глупой воле» пожить. Хотя персонаж и пьяненький, и речь его нарочито шутовская (это своего рода Лебядкин), но автор «Записок из подполья» не скрывает своего сочувствия к нему.

Это сатира лишь вскользь, мимоходом, а полностью, всерьез, сатирическое осмеяние социализма развертывается в большом романе «Бесы». В этом романе пьяный капитан Лебядкин оказывается, однако, не ниспровергателем социализма, как это полагалось бы ему по шутовству его, а одним из адептов социалистической организации,— правда, больше «по пьяной лавочке». На деле же «философия» капитана Лебядкина — «по своей воле пожить» — противопоставлена карикатурной философии шигалевского «социализма».

По своим художественным достоинствам «Бесы» стоят несравненно выше других произведений реакционной сатиры, появившихся в изобилии в те времена, в 60—70-е годы. Не говорим о «Мареве» Клюшникова, о «Панурговом стаде» Крестовского — эти продукты реакции не отмечены ни умом, ни талантом. Но романы «Некуда» и «На ножах» Лескова, «Взбаламученное море» Писемского принадлежат талантливым русским писа-

телям. Однако и они по заслугам были забыты, да и в свое время не могли произвести большого впечатления.

Другое дело — «Бесы». Они и при первом своем появлении произвели шум необыкновенный и потом, еще долгие годы, оставались на вооружении у реакционного лагеря.

Известно, что сам Достоевский рассматривал роман «Бесы» как политический памфлет. Он так и писал его, охваченный страстью непосредственной политической борьбы. Дело Нечаева и нечаевцев было только поводом. Оно дало материал для фабулы. Удар был рассчитан по более далекой цели. Осмеянию подвергалось всякое социалистическое и демократическое движение. Сатира должна была поразить идею революции и социализма в самой основе, в истоках.

В «Бесах» передовая критика усмотрела прежде всего пасквиль на нечаевцев, на революционеров-народников 60—70-х годов. В центре романа — руководители и участники подпольной революционной организации: Петр Верховенский, Ставрогин, Шатов, Кириллов; мелкие провинциальные чиновники: Липутин, Лямшин... Почти все окарикатурены. В забавном, полушутовском виде представлен революционный кружок: потешно препирающиеся курсистка, гимназист, какие-то безвестные лица, смешной капитан — шут Лебядкин.

Почти все это нарочито смешные фигуры. Говорят они, по воле автора, явные глупости. Действуют в подполье глупо. Вообще Достоевский применил в насмешке над второстепенными персонажами своей сатиры тот же прием сплошного оглупления, как и другие реакционные изобличители революции. Писарев с язвительным остроумием высмеял этот прием в романе Лескова.

Высмеяны в «Бесах» и губернатор фон-Лембке и весь высший губернский круг. Вообще, в романе очень мало таких образов, которые не были бы смешны по мысли и воле автора. Пожалуй, только Шатова, его жену, Лизу, Дашу пощадила сатира Достоевского. Все прочие высмеяны,— одни более удачно, другие — менее удачно и даже плосковато. И в самом финале романа в трагическую ситуацию вплетена сатирическая шутка. Самоубийство Ставрогина преподнесено в таком виде.

«Варвара Петровна бросилась по лесенке; Даша за нею; но едва вошла в светелку, закричала и упала без чувств.

Гражданин кантона Ури висел тут же за дверцей» (VII, 551).

Этой злой улыбкой завершается сатирический роман. Злостью пронизан весь он. Злобой питается вся сатира, направленная против социализма и революции. Это и понятно. Юмор может быть беззлобен — мы это видели. Сатиры без злобы не бывает. Однако злоба бывает разная. А от этого разными выходят и сатирические образы.

По общему признанию, «Бесы» направлены против нечаевцев,— скажем шире, против революционных демократов 60—70-х годов. По общему же признанию, нечаевцы всего менее характерны для этих революционных демократов, и, приписав всему революционному движению черты (притом искаженные) одного, наименее влиятельного течения, осужденного подлинными революционерами и демократами, Достоевский оклеветал все передовое движение. В этом причина слабости его сатиры. Какие бы ни были отдельные замечательные страницы в «Бесах», а в целом сатира не попадала в цель.

Замечательно, однако, то, что самые сильные сатирические краски в «Бесах» положены не на нечаевцев, не на Ставрогина и Петра Верховенского, а на те лица, которые как будто прямого отношения к революции и социализму не имеют и к подпольным замыслам непричастны. Они и не

революционеры, а либералы. Это Степан Трофимович Верховенский, Варвара Петровна, писатель Кармазинов. На них всего больше сосредоточена злость сатирика. Они всего смешнее. По глубине художественного изобличения карикатура на Петра Верховенского ни в какое сравнение не идет с подлинно сатирическим осмеянием его отца. И то же надо сказать о сатирическом издевательстве над либеральным писателем Кармазиновым.

Случайным это назвать нельзя, точно так же, как не случайно Петр Верховенский сделан сыном Степана Трофимовича. Отцы отвечают за детей. Люди сороковых годов поставлены перед судом сатиры Достоевского рядом с людьми шестидесятых годов. И суд этот более суров к отцам, чем к детям.

В «Бесах» Достоевский сводит свои давние счеты с прежними единомышленниками. К этому времени относятся самые резкие, просто ругательные отзывы о Белинском. Впоследствии Достоевский в воспоминаниях смягчит их. Но теперь, в разгар борьбы с революционным движением, Достоевский пытается осмеять, принизить Белинского как родоначальника всего позднейшего передового движения. Он валит все в одну кучу. Чернышевский, Добролюбов, землевольцы, нечаевцы — все это «бесы», и все пошло от сороковых годов, от Белинского, от петрашевцев.

В некоторых людях сороковых годов — особенно в тех, которые дожили в неприкосновенном виде до шестидесятых,— были черты комического свойства, прежде всего их прекраснодушие, их либерализм, пришедший в полное противоречие с идеями крестьянской революции. Над прекраснодушием людей сороковых годов подсмеивался и Щедрин. И даже Тургенев в ироническом свете представил «отцов», переживших свое время.

Достоевский осмеял зло и ядовито самого Тургенева. И не только за то, в чем видели слабость писателя и Щедрин и Герцен, но именно за либеральную гуманность Тургенева, за общее прогрессивное направление его литературной деятельности. Высмеивание было так откровенно, так злобно, что действительно переходило в пасквиль. Достоевский талантливо пародировал самый стиль Тургенева. Точно так же элементы пасквиля были в изображении Грановского в виде приживальщика, либерального болтуна и шута. А через головы Грановского и Тургенева сатира Достоевского метила в Белинского, в тот источник светлой и благородной мысли, которым питалась русская передовая литература на протяжении многих десятилетий.

Нечаевцев и вообще революционеров 60—70-х годов Достоевский непосредственно не знал. К «Современнику» относился враждебно. По своим настроениям и склонностям Достоевский после ссылки быстро отходил от прогрессивного лагеря, хотя сам никак не причислял себя к ретроградам. В литературе ближайшими к нему людьми были такие реакционеры, как А. Григорьев и Н. Страхов. Откуда было Достоевскому лично знать революционно-демократическую молодежь, которая народилась во время его вынужденного пребывания вне литературы и общественной жизни? А когда он, вернувшись в литературу, узнал о них, они не могли не показаться ему совершенно чужими и непонятными. Уж очень непохожи были революционные разночинцы на дворянских революционеров из кружка Петрашевского.

Поэтому Достоевский в «Бесах» выдумывал своих революционеров — Шатова, Шигалева, Кириллова, Ставрогина, Верховенского и других, сочинял их по тому же рецепту, как и другие реакционные писатели. Оттого эти «марионетки», по меткому выражению Щедрина, ничем не

отличаются от фантастических уродов бездарного Клюшникова. Подлинная художественная сатира не может быть направлена на марионетки. Можно создать куклы, и они будут смешны, но сатира на кукольный мир при какой угодно талантливости будет ограниченной и плоской. Требование хорошо, глубоко знать тот мир, о котором пишешь, так же обязательно для сатиры, как и для всякого другого рода литературы.

Достоевский мог потешаться над куклами революционеров, мог заставлять эти куклы двигаться на шарнирах, вести надуманные споры о боге, но так как все это было мертво, то не получилось и подлинной сатирической злобы.

Другое дело — деятели сороковых годов. Их Достоевский знал хорошо. Он с ними жил. Они были некогда его единомышленниками, друзьями. Теперь стали его врагами. Переоценивая все прежние ценности, он переоценивал и людей. Он возненавидел тех, перед кем преклонялся. В передовых людях, в передовых идеях сороковых годов он увидел источник своих ошибок, причину катастрофы. Его злоба была искренней. Вражда к прошлому водила его сатирическим пером. Он злорадно наносил удары по слабым, наименее защищенным местам. Но чувство меры ему изменяло. Злоба заставляла перехлестывать, и это отражалось на художественности образов и стиля. Он не просто высмеивал Степана Трофимовича, Кармазинова, а издевался над ними, нагромождая одну комическую черту на другую, так что комическое переставало смешить.

То, что сатирические стрелы «Бесов» направлены не только против одной, террористически-бунтарской разновидности народничества, а против всего революционно-демократического лагеря русского общества, против всего прогрессивного движения, ясно было и некоторым современникам Достоевского. Щедрин в «Пестрых письмах» (Письмо VIII), разбирясь в разных категориях людей сороковых годов, пишет: «С одной стороны, Грановский, Белинский и их кружок (обратившийся потом в стадо свиней)...» [6]. Это прямое и полемическое указание на «Бесы». (Эпиграфом к роману служит евангельское предание о бесах, вселившихся в стадо свиней.)

Люди сороковых годов не раз встречаются и в сатире Щедрина. В «Современной идиллии», в «Письмах к тетеньке» и других произведениях они показаны согрешившими в молодости приверженностью к демократическим, даже революционным идеям, а потом пребывающими в трепете и кающимися. В герое «Современной идиллии» (от чьего имени ведется рассказ) можно при желании найти общие черты со Степаном Трофимовичем из «Бесов» — вплоть до того, что оба в юности своей сочинили демократическую поэму или повесть. Эволюция русского либерала давала законный повод и благодарный материал для острой сатиры.

Но как глубоко различие в самом подходе к этой теме у Щедрина и у Достоевского!

Щедрин верен идеалам своей молодости. Для него революционное и демократическое движение является основной, глубоко жизненной, исторически прогрессивной силой русской действительности. Белинский, Грановский и «их кружок» остаются светлым и плодотворным явлением, хотя новое время выдвинуло другие формы и приемы в борьбе против крепостничества и царизма. В этом движении, в его деятелях нет ничего, что подлежало бы злому сатирическому осмеянию. Щедрин обладал исключительным даром подмечать все то комическое, что свидетельствует о

[6] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полное собрание сочинений, т. XVI. М., 1937, стр. 382.

слабых сторонах явления, об отживающем, косном, враждебном развитию страны и народа. Щедрину были не только чужды, но и смешны те из людей сороковых годов, которые убоялись идущих из народной толщи идей революционного развития. Эти люди грусливо отрекались от своего прошлого и, пытаясь сохранить либеральные приличия, бежали за торжествующей реакцией. Вот эту либеральную трусость, половинчатость сатирически клеймил Щедрин, и как ни зла была его насмешка над покаявшимися либералами, в основе сатиры лежит твердая уверенность в торжестве светлого, демократического начала, в победе народа над хищниками дворянско-буржуазного строя.

Сатира Щедрина шла в ногу с подлинной, исторической жизнью. Щедрин был убежден, что в жизни страны революция — это основное, сильнейшее, чему принадлежит будущее, а дворянская реакция, капиталистическое хищничество — это временное, что может быть преодолено народной силой и народной правдой. Передовое мировоззрение Щедрина давало ему возможность создавать в сатире художественные образы, исполненные правды и жизни. Ему не надо было выдумывать героев своей сатиры. Он их брал из щедрой действительнюти. Он высмеивал в литературных произведениях то, что было действительно смешным в жизни, что приходило в полное противоречие с жизненным идеалом.

Для Достоевского, напротив, незыблемой и единственной силой был господствовавший общественный строй. Он разуверился в социализме, демократии, революции. Неограниченная монархия представлялась ему несокрушимой скалой, на которой зиждется спасение народа от всех социальных бедствий. В прогрессивных идеях своего времени Достоевский, напротив, видел нечто наносное, случайное, чуждое народу, слабое. И для него, как для Клюшникова, революционное движение было «маревом», как для Писемского — «взбаламученным морем», как для бульварного романиста Вс. Крестовского — все деятели русского революционного движения были баранами («Панургово стадо»), что уж оказывалось совсем близко к свиньям у Достоевского.

Сатира Достоевского была направлена, по сути, не на кающихся либералов, а на все передовое движение в целом, на всех его деятелей — на Белинского и Грановского в такой же мере, как на Кавелина и Боткина. Над всеми хотел посмеяться Достоевский: над Добролюбовым и Чернышевским, над Щедриным и Некрасовым, над Нечаевым и Герценом.

Таланта и литературного мастерства у Достоевского было достаточно для злой сатиры. Достаточен был и его дар юмора, снабдивший его богатым выбором смешных слов, карикатурных зарисовок, забавных ситуаций — вообще, игривостью замысла и слова.

Чего не было — это правды жизни. Не мог Достоевский в реальной действительности найти прототипы для своих художественных образов. Смешные детали еще удавались. Второстепенные фигуры обретали правдивость. В народническом движении были и крайности, было немало примазавшихся людей, были случайные «попутчики», были предатели и шпионы. Революционное движение 60—70-х годов было источником подлинной романтики, а была и взвинченность наивного восторга, быстро улетучивавшаяся при первом испытании. Всего этого было вдоволь, и ко всему этому можно было бы подойти не столько с оружием сатирической злобы, сколько с оружием юмора и иронии.

Но Достоевский свой политический памфлет направлял не против частностей революционного движения, а против самого движения. Не маленьких людей хотел он осмеять, а руководителей, идеологов, организаторов. Но тут он решительно расходился с жизнью, с правдой, с историче-

ской реальностью. В самом движении не было ничего смешного, ничего подлежащего осмеянию. Для этого жизнь не давала материала. Как можно было представить в смешном, в жалком виде Белинского, Герцена, Добролюбова, Чернышевского? Как можно было принизить героические, могучие образы революционных народников, таких, как Лопатин, Серно-Соловьевич, Михайлов?.. Даже Бакунин и Нечаев, при всех их ошибках, при всем вреде, который они принесли революционному движению, не подходили под карикатуру. А Достоевский сознательно всех «смешал с грязью» и над всеми поставил руководителями мошенника Петра Верховенского и провокатора Ставрогина.

Не говоря уж о том, что никакие это не революционеры,— это вообще насквозь, от начала до конца, выдуманные фигуры, Достоевский их просто-напросто сочинил. Поэтому они не пасквильны. В них нельзя узнать ни Нечаева, ни кого-либо другого из подлинных деятелей революционного народничества. Выдуманы Шатов и Шигалев. Это марионетки, призванные изображать живых людей.

Но есть и другие в романе, списанные как будто с живых людей. Это Степан Трофимович, натурой для которого послужил, по свидетельству литературоведов, Грановский. Это писатель Кармазинов, списанный с Тургенева. Это, наконец, Лямшин и другие, в карикатурных фигурах которых, по детальному исследованию Борщевского, Достоевский пытался в смешном виде представить Щедрина.

Это прямой пасквиль.

Роман «Бесы» потерпел художественную неудачу. Его слабость в том, что он полностью разошелся с подлинной, реальной жизнью. Политическая страсть помешала Достоевскому с художественной объективностью, обязательной для писателя-реалиста, рассмотреть, в чем основное, общее, типичное в историческом процессе, а в чем случайное, временное, уродливое, подлежащее осмеянию. Реакционные позиции воспрепятствовали Достоевскому узнать правду жизни. Она предстала перед ним в искаженном, фальшивом виде. Вышла не реалистическая, побеждающая правдивостью сатира. Вышел пасквиль, клевета на русскую жизнь, на русских людей. Злой, судорожный смех не смешил.

Щедрин нашел подходящее слово для этого злобного и судорожного смеха: глумление. Достоевский не просто смеялся над тем, что кажется смешным. Он хохотал над тем, что совсем не смешно и в глазах людей, уважающих свое прошлое, никак не подлежало осмеянию. «Бесы» скандализовали не только противников Достоевского, а и таких людей, которые хотя и относились враждебно к революционному движению, но совсем не склонны были глумиться над ним.

Глумление — это смех, но это не сатира, во всяком случае, не художественная сатира. Глумление принижает смеющегося и не смешит окружающих. Оно недостойно большого писателя. Вот почему в «Бесах» рядом со страницами крупного таланта, подлинного юмора, едкой сатиры есть и страницы — и их большинство,— где смех звучит плоско, антихудожественно, неубедительно.

«Бесы» были литературной неудачей Достоевского. Они попали в общее мутное русло реакционной литературы и не произвели того эффекта, на который рассчитывал Достоевский. Он, видимо, и сам почувствовал, что таким путем нельзя бороться с революцией и социализмом. В следующем большом романе, в «Подростке», Достоевский словно отмежевывается от «Бесов». Он ищет путей в «Отечественные записки», рад тому, что Некрасов не отказывается от встречи с ним, пишет новый роман в необычном для него стиле, глубоко запрятывая свою вражду к со-

циализму, заменяя глумление очень тонкой иронией над Версиловым, человеком сороковых годов. А в воспоминаниях своих Достоевский говорит о Белинском в ином тоне, без брани и глумления.

7

Мы далеко не исчерпали тему о юморе и сатире в творчестве Достоевского. Можно было бы рассмотреть и роман «Вечный муж» и юмористический рассказ «Скверный анекдот». Но наши беглые заметки не претендуют на полноту. Их цель — привлечь внимание к такой стороне в творчестве писателя, которая весьма мало освещена в литературе о Достоевском. А сюда относится и вопрос о юморе и сатире в публицистике Достоевского. В ней есть небольшие шедевры комического. Упомянем лишь для примера о миниатюре «Бобок».

Великий писатель, автор монументальных романов, Достоевский всю свою жизнь тяготел и к журналистике. Он был публицистом по натуре, по призванию. Любимейшим его жанром в журналистике был фельетон. Он писал фельетоны в «С.-Петербургских ведомостях» на самой заре своей литературно-художественной деятельности. Он полемизировал с «Современником» в фельетонах «Времени», соревнуясь в остроумии с Щедриным. Фельетонный характер носит его публицистика в «Гражданине» и в «Дневнике писателя».

Достоевский остается в известной мере публицистом и в своих больших романах. Некоторые главы из «Братьев Карамазовых» могли бы быть помещены в «Дневнике писателя». И, наоборот, некоторые фельетоны из «Дневника» могли бы стать монологами Дмитрия или Ивана Карамазовых. В этом особенность публицистики Достоевского. Сплошь и рядом это не статьи в обычном смысле слова и даже не фельетоны. Это то гневные и страстные монологи самого Достоевского, то его сатирические и юмористические записки и заметки. По сути весь «Дневник писателя» — это роман, в котором сам Достоевский — действующее лицо и герой, точно так же как «Былое и думы» — это гениальный роман Герцена о Герцене.

Публицистика Достоевского богато насыщена юмором и сатирой. Он замечательный мастер фельетона. Но вопрос о публицистике Достоевского выходит за пределы данных заметок и еще ждет исследователей.

Успехи и неудачи Достоевского в области комического обращают нас к вопросу об истории сатиры и юмора в литературе. Эта история убедительно говорит о том, что подлинная художественная сатира, как и юмор, всегда были связаны с прогрессивными движениями, с передовыми классами. Аристофан и Ювенал, Боккаччо и авторы «Писем к темным людям», Рабле и Свифт, Шекспир и Вольтер, Сервантес и Новиков, Фонвизин и Грибоедов, Гоголь и Салтыков-Щедрин были выразителями передовых, освободительных идей своего времени, врагами реакции.

Смех — могучее оружие, когда оно в руках передовых классов. Смешное убивает, когда оно направлено на слабые стороны отживающего строя.

Литературная сатира, художественный юмор своими корнями уходят в народную сатиру, в юмор фольклора, а они всегда были средством борьбы трудящихся против угнетателей и эксплуататоров, против знати и богачей, против тунеядцев и паразитов. Народ не только дал волю своему гневу, но и весело смеялся, когда разрушал стены Бастилий. Народ пользовался и смехом, чтобы в комическом показать прекрасное.

На сатиру революции и демократии реакция отвечала своим смехом. Литература реакционного смеха по численности не уступает передовой сатире. Некоторым произведениям нельзя было отказать в таланте. Но, по

общему правилу, она не оставила по себе заметных следов. Она не выдвинула ни одного корифея, не создала ни одного гения.

Ничего удивительного нет. Передовая сатира обнаруживала комическое в жизни. Она всегда была правдива, реалистична, честна. Реакционная сатира вынуждена была выдумывать то, чего нет в жизни, или то, что нетипично. Она неизменно прибегала к клевете. Ее душила злоба. Она глумилась над революцией, когда та терпела поражение, и приходила в бешенство, когда революция торжествовала. Во всех случаях она теряла чувство меры. Низменность реакционных идей исключала возможность создания подлинно высоких художественных образов.

Мы можем проверить это на сатире и юморе Достоевского, как и Гоголя. Смех изменил гениальному сатирику, когда он изменил передовому лагерю и стал апологетом крепостнической реакции.

Достоевский обладал могучим даром комического. Этот дар порождал глубокие и реалистические художественные образы, когда он служил верной и острой критике несправедливости и уродства общественного строя, когда юмор был средством в комическом показать прекрасное. И смех превращался в глумление, когда брал под свою защиту реакционную старину, когда нападал на передовые явления жизни, на передовых людей своего времени. Честный смех превращался в злобную гримасу.

Преломляясь в противоречиях творчества и мировоззрения писателя, искажался и смех Достоевского, то светлый, жизненный, правдивый, то тяжелый, мрачный и злобный. Юмор и сатира лишь в том случае приобретают непреодолимую художественную силу, когда в основе их находятся высокие и благородные революционные и гуманистические идеи.

В. С. НЕЧАЕВА

ИЛЛЮСТРАТОРЫ ДОСТОЕВСКОГО

1

История иллюстраций к сочинениям Достоевского ведет свое начало от самых первых лет его творчества. Сороковые годы — годы расцвета русской иллюстрированной книги и вместе с тем годы значительного изменения ее внутреннего содержания и оформления. На смену заполненным по преимуществу стихами альманахам уже в 30-х годах приходят сборники повестей, очерков и иной прозы, множатся толстые журналы. Ширится круг читателей, который становится значительно более демократичен, чем круг читателей 20-х годов. В сторону демократизации меняет свой вид и иллюстрированная книга. Гравюра на стали, тонкое дорогое искусство уступает первенство гравюре на дереве, политипажам, более быстрому и дешевому способу воспроизведения иллюстраций.

Новое искусство как нельзя более оказывается соответствующим тому стилю, который в это время зарождается и крепнет в русской литературе. В начале 40-х годов в русской литературе пользуются успехом так называемые «физиологические очерки». При ближайшем участии Белинского плеяда молодых писателей, получившая наименование «натуральной школы», поставила себе целью пристальное изучение окружающей жизни, ее реалистическое и вместе с тем критическое воспроизведение в форме литературных описаний и очерков. Одновременно с этим новым литературным жанром появился подобный жанр и в живописи. С мелочной точностью стремились ученики Венецианова воспроизвести различные городские типы и сценки. Составлялись своего рода «литературные физиологии», как, например, изданный Щедровским «Портфель русских народных сцен — Вот наши! с натуры». Естественно и сотрудничество литераторов и художников на этом поприще, которое не замедлило найти свое выражение в ряде изданий 40-х годов. «Наши, списанные с натуры русскими», «Физиология Петербурга», «Петербургский сборник», «Тарантас» Соллогуба, «Мертвые души» Гоголя и другие сборники и отдельные произведения нашли замечательных иллюстраторов в лице художников и граверов Тимма, Агина, Гагарина, Бернардского, Н. Степанова и др. Именно в эти годы русская иллюстрация «приобретает впервые тот самобытный и национальный характер, которому она обязана своими лучшими произведениями»,— свидетельствует историк русских иллюстрированных изданий [1]. Реалистическая и сатирическая направленность «гоголевской школы» прекрасно схватывается рядом художников, сумевших найти в

[1] В. А. Верещагин. Русские иллюстрированные издания XVIII и XIX столетий. СПб., 1898, стр. XXI.

своем искусстве особые приемы и для реалистической зарисовки современного быта и для сатирических характеристик.

Очень интересно проследить, как это сотворчество литераторов и художников было оценено Белинским, чрезвычайно внимательно наблюдавшим за растущей культурой русской книги и гордившимся ею. Особенно важно отметить его свидетельства об изживании наносных влияний в области иллюстрации и о приобретении ею русского национального характера: «...Рисунки гг. Тимма, Щедровского и Шевченки отличаются типическою оригинальностью и верностью действительности... Да, «Наши», как свидетельство наших успехов в деле вкуса и искусства, должны радовать всякое русское сердце» [2].

Давая оценку следующим выпускам того же издания, Белинский так отозвался об иллюстрациях: «Картинками на этот раз нельзя быть совершенно довольну: они как будто не совсем русские, если приглядеться к ним поближе. Так, например, Бубликов похож несколько на иностранного офицера тем, что его вицмундир не в обтяжку и как-то мешковато сидит на нем. Зато немцы (на стр. 60) — прелесть, чудо типической верности!..» [3].

Отмечал Белинский качество иллюстраций и в других статьях (например, о «Физиологии Петербурга»). Особенно же он выявил свое отношение к национальному характеру иллюстраций в статье о «Тарантасе» Соллогуба, вышедшем в 1845 г. с рисунками Г. Г. Гагарина. Похвалив мимоходом высокую технику этого издания, он сосредоточил внимание на содержании и характере иллюстраций: «Обратим лучше все наше внимание на самое сочинение картинок, на рисунок и скажем, что в отношении к нему «Тарантас» есть не только изящное, роскошное и великолепное, но еще и русское издание. Вглядитесь в эти лица мужиков, баб, купцов, купчих, помещиков, лакеев, чиновников, татар, цыган — и согласитесь, что рисовавший их (один известный любитель, скрывший свое имя) не только мастер рисовать, но и великий художник и знает Россию. Иностранец не мог бы так рисовать!» [4].

Не только Белинский, но и Валериан Майков [5] и другие критики обсуждали на страницах журналов проблемы иллюстрации, оценивали качество вышедших иллюстрированных книг.

Молодой Достоевский, вступление которого в литературу было теснейшим образом связано с «гоголевской школой», скоро оказался захваченным коллективным трудом литераторов и художников, создававших книгу 40-х годов. Если в начале 1845 г. он еще недооценивал новое иллюстративное искусство [6], то скоро под влиянием личного общения с кругом литераторов и, весьма возможно, с кругом художников [7] стал горячим защитником современных мастеров рисунка. Уже 8 октября 1845 г. Достоевский писал брату о задуманном совместно с Григоровичем и Некрасовым

---

[2] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. V. М., 1954, стр. 602.

[3] Там же, т. VI. М., 1955, стр. 67.

[4] Там же, т. IX. М., 1955, стр. 7—8. Подробнее об отношении Белинского к современным иллюстрациям см. статью Д. Чаушанского «Белинский и русская реалистическая иллюстрация 1840-х годов» («Литературное наследство», т. 57, стр. 327—356).

[5] «Сто рисунков из сочинения Н. В. Гоголя «Мертвые души»», рис. А. Агин, грав. Е. Бернардский. СПб., 1846 («Отечественные записки», 1847, т. IV).

[6] Письмо к М. М. Достоевскому 4 мая 1845 г.: «Тарантас хорошо написан. Что за гадость иллюстрации» (Письма, I, стр. 78).

[7] О близости Достоевского с К. А. Трутовским см. далее. Вероятно, Достоевский был знаком лично с Е. Е. Бернардским, впоследствии привлеченным также по делу петрашевцев.

юмористическом альманахе «Зубоскал»: «Составился он у нас великолепно. Во-первых, он будет с иллюстрациями» [8]. В альманахе предполагался особый отдел искусств и художеств с отзывами, конечно, юмористическими, о явлениях искусства.

«Петербургский сборник», в котором появились «Бедные люди», Некрасов предполагал богато иллюстрировать. Он привлек к работе Агина, который сделал рисунки к «Параше» Тургенева. «Бедных людей» должен был иллюстрировать П. П. Соколов, автор еще не изданных, но уже имевших большой успех иллюстраций к «Капитанской дочке». В своих «Воспоминаниях» П. П. Соколов привел следующее обращение к нему Некрасова: «Так вот, г. Соколов, мы это так сделаем, как Панаев вам уже говорил, а к моим стихотворениям я вас попрошу нарисовать две или три виньетки. Но главной вещью этого «Альманаха» и самою выдающеюся будет повесть Достоевского «Бедные люди»; уже вы, пожалуйста, постарайтесь передать эти бесподобные типы».

«По моему совету,— вспоминал далее П. П. Соколов,— Некрасов решился ограничиться одним заглавным листом; это было бы и дешевле и скорее могло быть исполнено. На большом листе я собрал все цветы поэзии этого «Альманаха» в виде большого букета с группою из повести «Бедные люди»» [9].

Эта первая иллюстрация к тексту Достоевского не была напечатана в «Петербургском сборнике» и до нас не дошла. По очень вероятному предположению, высказанному Д. Н. Чаушанским, нарисованный П. П. Соколовым «Заглавный лист» получил иное назначение, а именно был использован как объявление о выходе «Петербургского сборника». В рецензии на сборник, помещенной в «Северной пчеле» (1846, № 48), читаем: «На Невском проспекте, в многолюдной кондитерской Излера всенародно вывешено великолепное карточное объявление о «Петербургском сборнике». На вершине сего отлично расписанного яркими цветами объявления, по сторонам какого-то бюста, красуются, спиной друг к другу, большие фигуры «Макара Алексеевича Девушкина» и «Варвары Алексеевны Доброселовой», героя и героини повести г. Достоевского «Бедные люди». Один пишет на коленях, другая читает письма, услаждающие их горести» [10].

С полным пониманием значения новой роли иллюстративного искусства и его тесной связи с ростом демократической культуры и критического реализма высказался Достоевский в одном из фельетонов 1847 г. Приводим здесь эту несколько длинную, но чрезвычайно показательную цитату.

«Число подписчиков на журналы, газеты и другие издания увеличилось в огромных размерах, и потребность чтения начала распространяться уже по всем сословиям. Карандаш и резец художников тоже не оставались праздными; прекрасное предприятие гг. Бернардского и Агина — иллюстрация «Мертвых душ» — приближается к концу, и нельзя достаточно нахвалиться добросовестностью обоих художников. Некоторые из политипажей окончены превосходно, так что лучшего трудно желать. Г. Невахович, покамест единственный наш карикатурист, безостановочно и неутомимо продолжает свой Ералаш [11]. С самого начала новость и неви-

---

[8] Письма, I, стр. 82.

[9] П. П. Соколов. Воспоминания. Л., 1930, стр. 111—112.

[10] Цитируем по статье Д. Чаушанского.— «Литературное наследство», т. 57, стр. 356.

[11] «Ералаш» — первый русский карикатурно-юмористический сборник, издававшийся М. Л. Неваховичем в 1846—1849 гг.

даль такого издания сильно завлекли всеобщее любопытство. Действительно, трудно себе представить более удобное время, как теперь, для появления карикатуриста-*художника*. Идей много и выработанных и прожитых обществом; ломать головы над сюжетами нечего, хотя мы часто слышали: да об чем бы, кажется, говорить и писать? Но чем более таланта в художнике, тем богаче он средствами провести свою мысль в общество. Для него не существует ни преград, ни обыкновенных затруднений, для него сюжетов тьма, всегда и везде, и в этом же веке художник может найти себе пищу, где ни пожелает, и говорить обо всем. К тому же у всех потребность как-нибудь высказаться, у всех потребность подхватить и принять к сведению высказанное... Мы подробнее поговорим в другой раз о карикатурах г-на Неваховича... Предмет важнее, чем кажется с первого взгляда» (XIII, 25—26).

«Бедные люди» Достоевского, получившие блестящую оценку в критике и имевшие широкий успех у читателей, не могли не привлечь внимания его современников-художников. Как горячо встретили последние «Бедных людей», свидетельствует сам Достоевский в письме к брату из Петербурга 25 ноября 1846 г.: «*Двойник* уже иллюстрирован одним московским художником,— писал Достоевский.— «Бедные люди» иллюстрируются здесь в двух местах — кто сделает лучше. Бернардский говорит, что не прочь начать со мной переговоры в феврале месяце и дать мне известную толику денег на право издать в иллюстрации. До того времени он возился с «Мертвыми душами»» [12].

Какие петербургские художники работали над иллюстрациями «Бедных людей»? Можно предположить, что продолжал начатую работу П. П. Соколов, который свидетельствует в «Воспоминаниях», что он плохо берег свои ранние работы: все они не были тогда напечатаны, а оригиналы многих исчезли. Мог это быть и товарищ Достоевского по Инженерному училищу К. А. Трутовский, друживший с ним и по выходе из училища. Именно общение с Трутовским, сблизившимся во второй половине 40-х годов с Л. Ф. Лагорио, А. Е. Бейдеманом, другом Федотова, и другими молодыми художниками, искавшими новых путей в искусстве, могло способствовать пробуждению интереса Достоевского к современной жанровой живописи и иллюстрации.

Способности Трутовского, иллюстратора с острым критическим взглядом, блестяще развернулись позднее (иллюстрации к басням Крылова — 60-е годы). Но уже в 40-х годах он проявил особый интерес к литературе гоголевского направления.

Близость Трутовского с Достоевскими в 1847 г. была запечатлена его портретами братьев. Первое дошедшее до нас изображение Достоевского — карандашный рисунок Трутовского — создано художником, который сочувствовал творчеству писателя и стоял на тех же гуманистических демократических позициях. Не льстя писателю, Трутовский правдиво изобразил его некрасивое и довольно обычное лицо, но вместе с тем тонко передал его нервность, застенчивость и оттенок печали, приблизив автора к его герою-мечтателю «Белых ночей» [13].

Упоминаемые Достоевским в письме иллюстрации остаются до сих пор неизвестными. Ни «Бедные люди», ни «Двойник», ни другие значи-

---

[12] Письма, I, стр. 102.

[13] В семье М. М. Достоевского сохранялись подаренные Трутовским рисунки. В фонде К. А. Трутовского, находящемся в Центральном государственном архиве литературы и искусства, при рукописи воспоминаний художника имеются его иллюстрации к ним, среди которых — изображение Достоевского в гостях у Трутовского.

тельные произведения Достоевского 40-х годов не появлялись в печати с иллюстрациями. Только один небольшой рассказ этого периода — «Ползунков» был напечатан с рисунками. Принадлежали рисунки П. А. Федотову [14].

Тот факт, что именно «Ползунков» оказался иллюстрированным крупнейшим современным художником, объясняется, вероятно, случайностью, так как рассказ этот занимает третьестепенное место в творчестве Достоевского и не обладает никакими особенно привлекательными для художника-иллюстратора свойствами. Сам автор не придавал значения «Ползункову», так как, поместив его в 1848 г. в «Иллюстрированном альманахе», издаваемом Панаевым и Некрасовым, больше не перепечатывал его и не включал в собрание своих сочинений.

Достоевский выступил в печати сразу с крупными произведениями. «Бедные люди» требовали большого напряжения от молодого автора, который медленно писал их страницы, переделывая и исправляя множество раз. Между тем текущая жизнь давала ежедневно все новый и новый материал для творчества, который надо было как-то закрепить, запасти на будущее быстро мелькающие образы, сюжеты, мотивы. «Ползунков» — именно такая ступень в осознании и воспроизведении одного из художественных образов.

В фельетоне 11 мая 1847 г. мы впервые встречаем у Достоевского характеристику человека, добровольно превратившегося в шута, забавляющего своими выходками скучающую компанию. В «Ползункове» отвлеченный «столичный человечек», выведенный в фельетоне, оделся художественной плотью, получил имя, бытовое окружение, стал действующим лицом рассказа, заговорил особым, лишь ему свойственным языком. Мало того: в «Ползункове» вскрыта причина, толкающая человека на шутовство,— надежда «иметь некоторым образом право занять» у богатой компании. За внешним шутовством и лестью в рассказе Ползункова довольно явственно сквозит скрытое озлобление бедняка. Следующее воплощение образа униженного прихлебателя и добровольного шута в «Селе Степанчикове», в лице старика Ежевикина, еще углубляет черты озлобленности и ядовитости, ему присущих. Эволюция этого образа может быть прослежена в творчестве Достоевского вплоть до последнего его романа «Братья Карамазовы».

Судьба рассказа «Ползунков» сложилась неблагоприятно. Написанный, вероятно, в конце 1847 г., рассказ был отдан автором в сборник, который должен был выйти в качестве приложения к журналу «Современник» в 1848 г. [14а]. В альманах входили, кроме рассказа Достоевского, произведения Дружинина, Даля, Гребёнки и др. Рассказы были иллюстрированы известными современными художниками. В альманах было включено также несколько карикатур Степанова на темы, не связанные с литературным содержанием сборника. Среди этих рисунков один представляет особый интерес. Это карикатура на молодого Достоевского и на издателя «Отечественных записок» Краевского. Так как время составления альманаха совпало со временем разрыва Достоевского с Некрасовым и его кругом, то карикатура была злым выпадом против Достоевского со стороны «Современника». Ее помещение в том самом сборнике, где был рас-

---

[14] См. в настоящем сборнике иллюстрации между стр. 32 и 33. Другие иллюстрации, анализируемые в статье, размещены по всему сборнику.

[14а] Не исключена, однако, возможность, что рассказ, написанный ранее (для «Зубоскала» или альманаха «Первое апреля»), был продан Некрасову, оставался в его редакторском портфеле и потом использован при составлении «Иллюстрированного альманаха».

сказ Достоевского, оказывалось тем более ядовитым, что содержание ее перекликалось с содержанием рассказа. Достоевский изображен здесь своего рода Ползунковым перед Краевским, в позе заискивающего сотрудника перед хозяином-издателем. Лицо его близко напоминает молодого Достоевского на рисунке Трутовского [15].

Карикатура не достигла вполне своей цели, так как весь сборник, сперва разрешенный цензурой, был задержан и в свет не появился. Отдельные сохранившиеся его экземпляры стали сразу библиографической редкостью. В следующем, 1849 г., Некрасов для удовлетворения претензий подписчиков издал «Литературный сборник», в который включена часть материалов из «Иллюстрированного альманаха». Но ни «Ползунков», ни иллюстрации к нему (кроме одной) в сборник не попали.

Рисунки к «Ползункову» привлекли внимание специалиста-исследователя лишь в послереволюционное время. В 1918 г. Марк Азадовский убедительно доказал, что четыре рисунка к «Ползункову», помеченные в оглавлении альманаха вместо фамилии художника буквой Ф ** и гравированные на дереве Бернардским, принадлежат Федотову [16]. После исследования Азадовского можно, не сомневаясь, утверждать, что на страницах некрасовского альманаха соприкоснулось творчество двух крупнейших деятелей литературы и искусства 40-х годов. При всей внешней случайности этого соприкосновения в этом событии могут быть вскрыты такие стороны, в силу которых соединение имен Достоевского и Федотова приобретает историко-художественное значение.

Поразителен по сходству тот жизненный путь, который прошли оба — Достоевский и Федотов — в течение 30-х и 40-х годов. Это сходство легко объяснимо: дети одной социальной среды, они были обречены с рождения на одну и ту же борьбу — борьбу таланта с нищетой, с мелким бытом, его окружающим, за успех и признание.

Публикация «Бедных людей» в 1846 г. и выставка картин Федотова в 1848 г. сделали известными имена их авторов с чрезвычайной быстротой. После этого — опять усиленная работа, стремление поддержать завоеванное положение, опять сомнения, бедность, борьба с ней, и беспрерывная, постоянная работа. И опять внезапно катастрофа: эшафот и Сибирь — на долю одного, сумасшедший дом и смерть в нем — на долю другого, то и другое, отделенное всего трехлетним промежутком. Деятельность писателя и художника началась и оборвалась почти в одни и те же сроки. Художник точно воплотил в жизни судьбу литературных героев писателя. Когда читаешь о болезни и смерти Федотова, невольно вспоминаются Голядкин, Вася Шумков и Ордынов из ранних повестей Достоевского.

Как близость жизненных путей художника и писателя была определена их социальным родством, так точно им же была определена близость их творческих путей.

Достоевский и Федотов выступили почти одновременно перед публикой со своими произведениями, и оба принадлежали к новому направлению, каждый в своем искусстве. Их появление было подготовлено рядом малоизвестных мелких предшественников, художников и писателей, их деятельность сопровождалась деятельностью второстепенных, но созвучных им мастеров; они шли вместе с целым направлением, школой, стилем, которым отмечены и литература и живопись этого времени.

---

[15] Под карикатурой помещен диалог, также подтверждающий предположение, что перед нами изображение Достоевского. См. подробно в моей статье к изданию «Ползункова» с рисунками Федотова (Госиздат, 1928, стр. 13).

[16] Марк Азадовский. Из старых альманахов. Забытые рисунки Федотова. Пг., 1918.

Выше мы указали на совместную работу художников и писателей в изданиях типа «Вот наши», «Физиология Петербурга» и т. д. Эта «описательная» струя в живописи и литературе не осталась без влияния на ранние произведения Достоевского и Федотова, но не поглощала их целиком. Их персонажи никогда им не позируют, а живут, т. е. постоянно находятся в движении, действии, в постоянной смене мыслей, чувств, положений. Стремлением зафиксировать эту текучесть явлений окрашены все произведения Достоевского и Федотова. Действие играет большую роль в повестях Достоевского и в картинах Федотова. Самые острые сюжетные построения рассказа — результат стремления схватить, зафиксировать действие, движение. Вырывается из рук матери невеста в «Сватовстве майора», швыряет вещи недовольная жена в «Модном магазине», мечется, прыгает пудель в «Анкор, еще анкор», в разнообразных движениях запечатлены персонажи в «Смерти Фидельки», в «Последствиях холеры».

Известно, что Федотов «терпеть не мог» портретов, написанных с позирующей натуры: «Можно ли уловить душу человека, пришедшего именно с той целью, чтоб с него писали портрет? Что такое выражает лицо его во время сеанса? Чем он занят, чем развлечен? Сидит, не смея шевельнуться... портрет должен быть исторической картиной, в которой изображаемое лицо было бы *действователем*: тогда только в нем будет смысл, жизнь и виден характер того, с кого пишут» [17].

Психологизм Федотова, проникающий все его творчество, от больших картин до мелких карандашных набросков, более всего сближает его с Достоевским. Стремлению выявить психологию действующих лиц подчинены у Достоевского и у Федотова все приемы их творчества. Им незнакомо изображение пейзажа или nature-morte самих по себе: все внешнее для них лишь способ выявить характер тех лиц, которые действуют на фоне этого пейзажа или живут в данной комнате.

Вспомним животных на картинах Федотова, этих типично городских животных, комнатную собачку и кошку, постоянно присутствующих в его композициях. Они живут жизнью окружающих людей, служат им, символизируя часто их переживания, их социальное положение. Достаточно указать на пуделя в «Завтраке аристократа», на жирную Фидельку в картинах ее болезни и смерти и на тощих собаку и кошку в «Старости художника».

То же можно сказать о вещах неодушевленных, обо всех этих стенах, люстрах, комодах и разных мелочах, громко говорящих за их обитателей и обладателей.

Вспомним изображение интерьеров и вещей в повестях Достоевского 40-х годов. Он не фиксирует всю обстановку комнат, одежду, как это делают ученики «натуральной школы», но отмечает те предметы, которые неотделимы от образа героя, живут его жизнью. Рваные ширмы Прохарчина, его промасленный тюфяк, занавески и цветочки на окнах Вареньки Добросёловой, ободранный диван в комнате Неточки Незвановой, паутина на стенах мечтателя из «Белых ночей» — все это незабываемо входит во впечатление от образов, действующих в его повестях. Еще яснее и нерасторжимее эта связь людей с пейзажем, на фоне которого они показаны. Достаточно вспомнить осенние улицы Петербурга как фон для «Двойника» и прозрачные фантастические сумерки в «Белых ночах».

Психологичность — основная черта творчества Федотова и Достоевского. Но психологию каких людей изображают они?

---

[17] Цитировано по статье Н. Романова («Старые годы», 1907, ноябрь, стр. 553—554). Ср. ниже, стр. 485 и 487, с высказываниями Достоевского и Крамского.

И Федотов и Достоевский (40-х годов) по условиям жизни знали только Москву и Петербург — два столичных города. Ни деревня, ни провинция не были им хорошо знакомы. Детские деревенские впечатления иногда отражались в творчестве Достоевского, но не характерны для него и трактованы в условном сентиментальном стиле.

В то время, как академики «искали сюжетов и в греческих трагиках, и в Данте, и в биографиях Рафаэля и Тасса», «еще ждали проку от античной мифологии и любили помечтать над религиозным сюжетом в стиле Леонардо-да-Винчи или Рафаэля» [18], Федотов бродил по окраинам Петербурга, высматривая повсюду свои будущие картины. «Моего труда в мастерской только десятая доля,— говорил он,— главная работа моя на улицах и в чужих домах. Я учусь у жизни, смотрю в оба глаза; мои сюжеты рассыпаны по всему городу, и я сам должен их сыскивать» [19].

«Одиноким зевакой» слонялся по улицам Петербурга Федотов, одиноким «мечтателем» бродил по тем же улицам молодой Достоевский, запоминая мелочные встречи и сплетая из них ткань будущего повествования. «Затворенные ставни среди белого дня, исковерканная старуха, господин, идущий навстречу, размахивающий руками и рассуждающий вслух про себя, каких, между прочим, так много встречается, семейная картина в окне бедного деревянного домика — все это уже почти приключения. Воображение настроено; тотчас рождается целая история, повесть, роман...» (XIII, 31). Так описывает Достоевский творчество своего мечтателя, так зарождались и его повести, так создавались и картины Федотова.

Впечатления городской жизни, быт и психология столичного жителя — вот содержание творчества обоих художников.

Излюбленные герои их произведений — это чиновники, мещане и разночинцы по происхождению. Разночинно-мещанская толпа составляет фон для главных образов. Кроме чиновников, мы встречаем у Достоевского мелких дворян, откупщиков, купцов, ремесленников, изредка помещиков и никогда крестьян как земледельцев. У Федотова почти тот же состав персонажей, если окинуть его первоначальные рисунки из военной жизни, когда он сам был офицером и готовился стать художником-баталистом. Быть может, у него ярче запечатлено купечество, но рядом с ним те же обедневшие дворяне, честолюбивые и пьяненькие чиновники, разбогатевшие откупщики, ремесленники и та же мещанская толпа на улицах Петербурга. Чиновник, герой повестей Достоевского,— в то же время герой картин и рисунков Федотова [20]. Начальники отделений и чиновники-бедняки — все находят свое место в зарисовках Федотова.

Сюжет «Ползункова» и его главные действующие лица оказались чрезвычайно близкими постоянным героям федотовских рисунков. И Федосей Николаич и сам Ползунков, чиновник-начальник и чиновник-подчиненный, нашли в лице Федотова знатока чиновничьей психологии. Вся сложная гамма чувств, борющихся в лице победителя и побежденного, изображена Федотовым с особым вниманием. Ему так близок тот круг

---

[18] Федор Буслаев. Мои досуги, ч. I. М., 1886, стр. 358. (В статье «Задачи эстетической критики» рисуются картины жизни русских художников сороковых годов.)

[19] «Пантеон», № 1, 1854, стр. 63 (статья Толбина).

[20] См. статью Н. Романова «Новый эскиз П. А. Федотова «Крестины»» («Старые годы», 1911, октябрь, стр. 27): «...в «Крестинах» взят особенно типичный для Федотова сюжет из быта мелкого чиновничества, хорошо знакомого Федотову еще по Москве, по воспоминаниям детских лет о собственной родной семье и о сослуживцах отца. Как известно, картина из чиновничьего быта «Свежий кавалер» положила начало славе ее автора. Быт и психология чиновника, эта типичная особенность русской жизни, представляют нечто основное, постоянное и в творчестве Федотова».

лиц, среди которых Ползунков рассказывает свою историю, что он не задумался изобразить среди них самого себя, свой автопортрет. Со свечкой в руке поджигает он бумажку, пришпиленную к платью Ползункова, в то время как другие гости изощряются в иных насмешках над жалким человечком. Все эти забавы выдуманы Федотовым, который этим рисунком дополнил беглые упоминания Достоевского о щелчках («в нравственном смысле и даже в физическом»), претерпеваемых Ползунковым. Грубость забав «физических», изображенных на рисунке, великолепно соответствует тем щелчкам «нравственным», которые изображает далее в рассказе Достоевский. Федотов создавал в стиле Достоевского, так как это был в то же время и его стиль. Остальные рисунки так же удачно воплощают мысль автора рассказа.

Было бы излишним сопоставлять отдельные сюжеты повестей молодого Достоевского с сюжетами рисунков Федотова, хотя близость между ними установить нетрудно. Социальное неравенство людей, богатство и бедность, гибель бедняка и хищничество богача, пошлость, на которую толкает та же бедность и аристократа и чиновника, грубость нравов, трагедия одаренных талантом, но необеспеченных людей — всё, что обнаружилось в жизни русского города 40-х годов, нашло отражение в творчестве Федотова и Достоевского. Бедная девушка гибнет жертвой богача, обессиленная в борьбе с постоянной нуждой (тема Вареньки Добросёловой и «Мышеловки»); талантливый художник спивается и переживает тяжелые нравственные мучения, глядя на нищую семью и думая о загубленном таланте (Ефимов в «Неточке» и «Художник, женившийся без приданого»); пошлый поживший человек ловко поправляет свои дела женитьбой на богатой молодой невесте («Елка и свадьба» и «Сватовство майора»); обеспеченные модные дамы возятся с собачонками, занимаются пошлым флиртом, обманывая чиновных мужей («Чужая жена», «Модный магазин», «Смерть Фидельки») и т. д.

Не столько важно совпадение сюжетов в произведениях рассматриваемых художников, сколько вопрос о том, к а к трактовали они эти сюжеты, каково и х о т н о ш е н и е к ним. Прежде всего надо отметить некоторую тенденциозность, свойственную им обоим. Это общая черта нового направления в литературе и живописи 40-х годов, ярко выражающаяся в произведениях беллетристов «натуральной школы» и в рисунках иллюстраторов этой эпохи. Новые художники стремились реалистически воспроизвести действительность и показать читателю и зрителю ее дурные и хорошие стороны. Тенденциозны некоторые тирады Девушкина в «Бедных людях», заключение «Слабого сердца», характеристика Юлиана Мастаковича, как тенденциозны многие композиции Федотова. Тенденция не идет здесь вразрез с художественностью, но ее надо отметить как характерную черту искусства новой социальной группы.

Для выражения своего отношения к изображаемым явлениям Достоевский и Федотов пользуются одним и тем же приемом — юмористической трактовкой сюжета.

Их насмешка направлена прежде всего на житейскую пошлость — пошлость той мелкой, убогой жизни, на которую обречен рядовой петербургский обыватель. Но осмеяние идет рядом с сочувствием к предмету насмешки. Все Ползунковы, Прохарчины, Девушкины смешны и ничтожны, но автор переживает с ними их страдания и за убогой комической внешностью дает почувствовать глубоко драматическое содержание. То же сочувствие ко всем этим пьяненьким чиновникам, опустившимся дворянам сквозит и в рисунках Федотова. Оба — и писатель и художник — чужды резкому тону обличения, негодования и ненависти. Есть и

разные черты в их юморе, коренящиеся в различии обоих творцов. Юмор Федотова мягче, безобиднее, добрее, юмор Достоевского острее и мучительнее. Но их роднит общее глубоко гуманное отношение к маленькому человеку и осуждение того строя, который несет ему страдания и гибель.

Рядом с юмористическим изображением действительности в творчестве молодого Достоевского идет ее сентиментально-меланхолическое изображение. Типичный для ранних повестей образ «мечтателя» окрашивает некоторые из них в безотрадный, меланхолический тон. В присутствии «мечтателя» гаснет смех, в его признаниях прорываются грустные, безнадежные ноты. «Мечтатели», всегда «слабые сердцем», чуткие, нежные, любящие, совершенно не защищенные, не приспособлены к происходящей вокруг них жизненной борьбе. Они не борются за свое счастье, а покорно становятся орудием действующих сил, распоряжающихся их судьбой. Таков рассказчик «Белых ночей», Ордынов, Вася Шумков, Неточка Незванова и многие другие. Сентиментально-скорбное восприятие действительности не было чуждо и Федотову, особенно в последние годы жизни. Достаточно вспомнить его много раз повторенную «Вдовушку», которую так хорошо сумел описать Ал. Бенуа [21].

Но глубже и проникновеннее всего вылилось скорбное настроение последних лет творчества Федотова в его последней, знаменитой картине «Анкор, еще анкор» («Жизнь офицера в деревне»). Недаром эта картина напомнила И. Э. Грабарю Достоевского. Здесь действительно точка наибольшего соприкосновения с Достоевским, и не только молодым, которого мы все время имели в виду выше, но и с Достоевским — автором больших романов. Негодуя на эпигонов федотовского направления в живописи, И. Грабарь пишет: «Они просмотрели тот великий скорбный дух, который вылился в картине, изображающей унылую офицерскую жизнь в провинциальной глуши, и который поднял острый реализм пустой сценки дрессированья собаки до степени чудовищной фантастики, о какой позже мечтал Достоевский» [22].

Если мы так настойчиво подчеркивали черты сходства в творчестве раннего Достоевского и Федотова, то вовсе не потому, что имели в виду доказать их «конгениальность», родство их творческих личностей. Наоборот, трудно себе представить более различных людей, чем Достоевский и Федотов. Мягкий, добродушный, всеми любимый Федотов, веселый интересный собеседник, покорно, но с достоинством несущий свою бедность, совсем не похож на болезненно самолюбивого, обидчивого, раздражительного Достоевского. Личность Достоевского, даже и в молодые годы,— несомненно, сложнее, искания его — глубже, сомнения и колебания переживались им острее, чем Федотовым. Интерес к утопическому социализму, участие в кружке петрашевцев и вместе с тем проблема «двойничества» в творчестве — эти факты, характеризующие молодого Достоевского, совершенно чужды Федотову. Но сопоставление в «личном» плане

---

[21] «В серой комнате, в холодном полумраке сумерек стоит она одна, с поникшей головой, надломленная горем, опершись на комод, из которого все вещи уже вытащены хищными кредиторами. В безысходной тоске переводит она свои заплаканные глаза с одного предмета на другой, и то уставляется на портрет горячо любимого погибшего друга, то на вещи, на весь их милый скарб, сложенный теперь в беспорядке, приготовленный уже к тому, чтоб также уйти из дому, на рынок, разойтись по рукам чужих, неизвестных, равнодушных людей. Этот скарб, этот кусочек nature-morte у кровати и на комоде, но, в особенности, мрачные, сизые, постепенно сгущающиеся сумерки переданы превосходно...» (Александр Бенуа. История русской живописи в XIX веке. СПб., 1902, стр. 141).

[22] Игорь Грабарь. Введение в «Историю русского искусства», т. I. М., 1910, стр. 76.

нас здесь не может интересовать. Общее в творчестве Федотова и Достоевского, как было сказано выше, интересно нам как черта целого направления, свойственная ряду других художников и писателей этого времени и лишь наиболее ярко и наиболее художественно выраженная в созданиях двух сопоставленных нами творцов.

2

Романы Достоевского не нашли при его жизни иллюстраторов среди современных ему художников. Молодой автор «Бедных людей» и «Ползункова» оказался в этом отношении счастливее знаменитого автора «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых».

Как может быть объяснено отсутствие иллюстраций к сочинениям Достоевского в 60—70-х годах?

Эти десятилетия не принадлежат к блестящим периодам в истории русской иллюстрации, но все же в это время появился ряд интересных иллюстрированных изданий как произведений русской литературы первой половины XIX в., так и современной (Грибоедов, Лермонтов, Некрасов, Салтыков и др.). Нужно отметить, что именно в это время наметились два типа книжных изданий, имевших большое значение для характера и качества книжных иллюстраций. С одной стороны, стали появляться отдельные «роскошные» издания, с другой — массовые «общедоступные». История публикаций сочинений Достоевского при его жизни была такова, что они всегда оказывались во втором разряде. После первой публикации произведения в журнале Достоевский спешил продать право на отдельное издание, почти не разбирая, кто и как будет его издавать. Вопрос о быстром получении гонорара почти всегда решал вопрос об издателе. Вечно задавленный нуждой, под угрозой долговой тюрьмы, Достоевский отдавал сочинения тому издателю, который мог скорее и больше заплатить ему за них. Если он и мечтал иногда о «роскошных» изданиях с иллюстрациями [23], то мечты эти не осуществлялись, а сочинения его выходили обычно дешевыми книжками в тонких цветных обложках, экономно набранными в два столбца на плохой бумаге (издания Стелловского). Лишь в самые последние годы жизни Достоевский имел возможность более внимательно заняться изданием своих сочинений.

Кроме причин экономического порядка, были и иные, несомненно, оказавшие влияние на интересующий нас факт.

Линию федотовского наследия в живописи продолжало в 50—60-х годах искусство оппозиционно настроенных разночинцев. Художники этого направления были идейно и стилистически близки тому обличительному, сатирическому направлению, которое господствовало в русской литературе конца 50-х — начала 60-х годов. В. В. Стасов, характеризуя художников этого направления, постоянно указывал, что они принадлежат «поколению, тронутому и двинутому вперед Федотовым и Гоголем», что у них предшественниками были Федотов и вся русская литература [24].

«Страшная книга», которая, по словам Герцена, как «надпись Данте над входом в ад» [25] запечатлела царствование Николая I — «Записки из Мертвого дома» Достоевского — тотчас по опубликовании послужила сю-

[23] Письмо Достоевского к А. Е. Врангелю от 14 апреля 1865 г.: «... хочу издавать Мертвый Дом тоже выпусками и с иллюстрацией, роскошным изданием...» (Письма, I, стр. 401).

[24] В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах. М., 1952. Статьи: «Академическая выставка 1863 года» (т. I, стр. 121), «Перов и Мусоргский» (т. II, стр. 134) и др.

[25] А. И. Герцен. Полное собрание сочинений и писем, т. XVII, Пг., 1922, стр. 258.

жетом для картины К. Померанцева (масло). Она называлась «Праздник Рождества в Мертвом доме» и изображала Достоевского в казарме Омской крепости в окружении описанных им арестантов. Картина демонстрировалась на Академической выставке в 1862 г. [26]

Расхождение Достоевского с лагерем «Современника», полемика с революционными демократами обозначали расхождение и с передовыми отрядами представителей русского изобразительного искусства. Мы имеем сведения, что резко выявившееся отрицательное отношение Достоевского к революционно-демократическим течениям в литературе и искусстве иногда отталкивало от него молодых художников, как это было с Репиным, который отказался писать портрет автора «Бесов» [27]. Однако произведения Достоевского 60—70-х годов были настолько значительными событиями в литературной жизни своего времени, что их не могли игнорировать его современники-художники, лучшие силы которых составили так называемое направление «передвижников». Как мы постараемся показать далее, «передвижники» не чуждались Достоевского, а Достоевский был очень заинтересован их творчеством.

У Достоевского была большая склонность к изобразительным искусствам. Отметим прежде всего, что сам Достоевский не был лишен некоторых способностей к графике и прошел хорошую школу рисования и черчения в Инженерном училище [28].

Достоевский любил делать в рукописях наброски пером в то время, когда почему-нибудь тормозилась литературная работа. Все его рисунки могут быть разбиты на три группы. Это, во-первых, вырисовка деталей орнаментального характера (часто с очень тщательной растушевкой); во-вторых, зарисовки архитектурного характера, по преимуществу элементов готической архитектуры [29]; наконец, в-третьих, зарисовки мужских голов (реже фигур), всегда очень выразительных и характерных. Можно утверждать, что среди них есть портретные зарисовки, несколько автопортретов, а также ряд попыток изобразить те персонажи, о которых Достоевский тут же повествовал в тексте рукописи. До нас дошло свидетельство, что Достоевский удачно изобразил графически Федора Павловича Карамазова. И. И. Лапшин в исследовании, изданном в 1923 г., сообщил: «...я видел более четверти века тому назад у незабвенного Я. П. Полонского портрет Федора Павловича Карамазова, набросанный карандашом Ф. М. Достоевским. Кому из гостей Полонского принадлежал набросок, я не знаю. Рисунок вполне соответствовал иконографической характеристике Федора Павловича, которая дана в романе, и был сделан, как мне показалось, довольно искусно» [30].

Достоевский — иллюстратор и автор ряда рисунков ждет своего исследователя.

Мы имеем многочисленные свидетельства А. Г. Достоевской в ее «Дневнике» и «Воспоминаниях», а также самого Достоевского в его письмах, о том увлечении, более того, энтузиазме, с каким он знакомился с европейскими художественными сокровищами в Германии и Италии.

---

[26] В настоящее время находится в Музее-квартире Ф. М. Достоевского (Москва).

[27] По сообщению К. Чуковского, «контрреволюционность автора «Бесов» была смолоду так враждебна» Репину, что он наотрез отказался написать портрет Достоевского, о котором просил его Страхов (К. Чуковский. Репин.— «Правда», 5 января 1935 г.).

[28] См. «Дневник писателя» за 1877 г.: история глагола «стушеваться» (XII, 299).

[29] В «Зимних заметках о летних впечатлениях» Достоевский, в связи с посещением Кельна, вспоминал: «Признаюсь, я много ожидал от собора; я с благоговением чертил его еще в юности, когда учился архитектуре».

[30] И. И. Лапшин. Эстетика Достоевского, Берлин, 1923, стр. 11.

Он очень определенно и резко выражал свои вкусы в оценках картин: называл «говядиной» Рубенса, «холодной аллегорией» — Каульбаха, восторгался старыми итальянцами и больше всего Рафаэлем.

«Федор Михайлович выше всего в живописи ставил произведения Рафаэля и высшим его произведением признавал Сикстинскую мадонну,— вспоминала А. Г. Достоевская.— Чрезвычайно высоко ценил талант Тициана, в особенности его знаменитую картину «Der Zinsgroschen» — «Христос с монетой» [«Динарий кесаря»], и подолгу стоял, не отводя глаз от этого гениального изображения спасителя» [31]. А. Г. Достоевская называет еще несколько имен художников, которыми восхищался Достоевский во время своих заграничных поездок: Мурильо, А. Ван-Дейк, Рембрандт, Рюисдаль и Клод Лоррен, а также рассказывает о сильнейшем впечатлении, произведенном на него в Базеле картиной А. Гольбейна «Смерть Христа».

Что ценил Достоевский в любимых картинах, чем восторгался в них? Известно, что две из перечисленных выше картин он не только подробнейшим образом описал в своих произведениях, но и связал с ними определенные идеи, сделал их как бы символами этих идей. «Смерть Христа» Гольбейна в «Идиоте», «Асис и Галатея» Клода Лоррена в «Подростке» и «Сне смешного человека» обнаруживают его подход к живописному изображению прежде всего со стороны идеи, которая заложена в нем или которую он, зритель, в него вкладывает. Исключительно ярко эта особенность его «идейного» подхода к художественному произведению сказалась в социальной утопии о «золотом веке» человечества, которую он создал, восторгаясь пейзажем Клода Лоррена.

В темах двух воображаемых картин, о которых Достоевский также говорит в своих романах (сцена казни в «Идиоте» и самоубийство ребенка в «Подростке»),— в основе также прежде всего идея, подтверждением и художественным воплощением которой должны были служить изображения.

Тенденциозность живописи, конечно в духе тех идей, которые сам он в это время пропагандировал в своем романе, была для Достоевского необходимой предпосылкой значительности произведения. Безыдейность вызывала насмешки и презрение. В «Дневнике писателя» за 1873 г. Достоевский устами своего героя дает следующую злую реплику по поводу безыдейного натурализма: «Думаю, что живописец списал меня не литературы ради, а ради двух моих симметрических бородавок на лбу: феномен, дескать. Идеи-то нет, так они теперь на феноменах выезжают. Ну, и как же у него на портрете удались мои бородавки,— живые! Это они реализмом зовут» (XI, 42).

Критический реализм Достоевский смешивал с натурализмом, свое же требование «идейной» живописи он развил в специальной статье «По поводу выставки» [32]. В ней он дал свою оценку современной русской живописи в лице пяти крупных художников-передвижников.

Необходимо отметить, что за год до этой статьи Достоевский познакомился с В. Г. Перовым, встречался и беседовал с ним. Перов, который, по поручению Третьякова, должен был написать портрет Достоевского, подошел к своей задаче очень вдумчиво и серьезно. «Прежде чем начать работу, Перов навещал нас каждый день в течение недели,— пишет А. Г. Достоевская в «Воспоминаниях»,— заставал Федора Михайловича

[31] «Воспоминания А. Г. Достоевской». М.— Л., 1925, стр. 102.

[32] «Дневник писателя» за 1873 г. (XI, 70—79). Мы оставили в стороне рассмотрение статьи 1861 г. «Выставка в Академии художеств за 1860—1861 год», принадлежность которой Достоевскому не вполне доказана.

в самых различных настроениях, беседовал, вызывал на споры и сумел подметить самое характерное выражение в лице мужа, именно то, которое Федор Михайлович имел, когда был погружен в свои художественные мысли. Можно бы сказать, что Перов уловил в портрете «минуту творчества» Достоевского... Перов был умный и милый человек, и муж любил с ним беседовать» [33].

Беседы с Перовым, наблюдение над его процессом работы, несомненно, отразились в статье Достоевского. О работе портретиста он писал под свежим впечатлением недавно пережитого: «Портретист усаживает, например, субъекта, чтобы снять с него портрет, приготовляется, вглядывается. Почему он это делает? А потому, что он знает на практике, что человек не всегда на себя похож, а потому и отыскивает «главную идею его физиономии», тот момент, когда субъект наиболее на себя похож. В умении приискать и захватить этот момент и состоит дар портретиста. А стало быть, что̀ же делает тут художник, как не доверяется скорее своей идее (идеалу), чем предстоящей действительности?» (XI, 78).

Требуя идейности от портретиста, Достоевский тем более требовал ее от картин исторического содержания, от жанра и даже от пейзажа. В своей оценке картин Куинджи, Маковского и того же Перова с их непритязательными сюжетами Достоевский указал идею, которая в его глазах придавала им особое значение. Это ярко выраженная в них национальность, изображение «своего», «русского», неповторимого. Картины с ненациональным сюжетом оставляют его совершенно холодным (««Переселение черкесов» — огромная пестрая картина, может быть, с большими достоинствами,— не могу судить»,— писал он), а картина Маковского «Псаломщики» вырастает в его глазах до значения «картины исторической».

Восторгаясь «Бурлаками» Репина и сопоставляя его дарование с дарованием Гоголя, Достоевский показал, однако, что при всем своем интересе к творчеству передвижников и высокой их оценке, он был все же очень далек от понимания их реализма и резко враждебен материалистической тенденции их искусства. «...Сколько я заметил по разговорам с иными из наших крупнейших художников — идеального они боятся вроде нечистой силы. Боязнь благородная, без сомнения, но предрассудочная и несправедливая. Надо побольше смелости нашим художникам, побольше самостоятельности мысли и, может быть, побольше образования... «Надо изображать действительность как она есть», говорят они, тогда как такой действительности совсем нет, да и никогда на земле не бывало, потому что сущность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природу так, как отражается она в его идее, пройдя через его чувства; стало быть, надо дать поболее ходу идее, и не бояться идеального ... Идеал ведь тоже действительность, такая же законная, как и текущая действительность» (XI, 77—78).

Если беседы с Перовым дали Достоевскому материал для выше разобранной статьи, то и для Перова общение с Достоевским вряд ли прошло бесследно. Достоевский — изобразитель маленьких людей, раздавленных гнетом растущего капитализма, был близок Перову, как и многим представителям демократической интеллигенции 60—70-х годов. Разночинец по происхождению, прошедший тяжелую жизненную школу в молодости, Перов выступил как художник с резким обличением угне-

[33] «Воспоминания А. Г. Достоевской». М.— Л., 1925, стр. 155. В рабочих тетрадях Достоевского находится дважды записанный им московский адрес Перова: «В Москве против Почтамта, Училище Живописи, Василий Григорьевич Перов». См. «Описание рукописей Ф. М. Достоевского», М., 1957, стр. 289.

тателей народа и с явным сочувствием к угнетенным и страдающим. Такие картины, как «Приезд станового» (1857), «Чаепитие в Мытищах» (1862), не могут найти себе параллелей в произведениях Достоевского по резкости, обнаженности выраженной в них тенденции, но длинная серия картин из жизни «бедных людей» и «униженных и оскорбленных» («Очередные у бассейна», «С квартиры на квартиру», «Тройка», «Приезд гувернантки в купеческий дом», «В ссудной кассе», «У последнего кабака» и др.) по темам и трактовке чрезвычайно близка Достоевскому 40-х и начала 60-х годов. Воспроизведенные Перовым драматические сцены из быта городской бедноты напоминают и ранние повести Достоевского и его первые произведения, написанные после Сибири.

К началу 1870-х годов, когда был создан портрет Достоевского, Перов уже отошел от передовых позиций, которые занимала революционно настроенная демократическая интеллигенция. Оставив обличительную и острую сатиру, Перов искал новых форм идейной живописи, переживая период большой внутренней борьбы и колебаний. Встреча с Достоевским, беседы с ним и создание его портрета безусловно повлияли и на позднейшие работы художника.

Близость, хотя и односторонняя, к писателю, образ которого предстояло ему запечатлеть, была залогом творческой удачи художника, и это ощущал сам Перов, так писавший о своей работе над портретами Достоевского и Майкова: «К этим портретам можно применить нашу поговорку «за вкус не берусь, а горячо будет». И правда, как они написаны, т. е. хорошо ли,— не знаю, но что в них нет ничего портретного, то это верно; мне кажется, что в них выражен даже характер писателя и поэта» [34].

Перовский портрет — глубоко идейный и вместе с тем глубоко реалистический портрет, запечатлевший образ человека, находящегося в тяжелой внутренней борьбе с самим собой, человека, мучительно мыслящего, ищущего. Нервно сплетенные руки, нервно напряженная поза и выражение напряженной мысли на болезненном лице — все это давало глубокую характеристику автора «Записок из Мертвого дома», «Преступления и наказания». Можно сказать, что портрет Достоевского работы Перова одновременно явился идейной, обобщенной иллюстрацией к произведениям писателя.

Говоря о Достоевском и передвижниках, нельзя хотя бы бегло не коснуться отношения к Достоевскому создателя и идеолога передвижничества И. Н. Крамского.

Достоевский был знаком с Крамским и особенно ценил идейное содержание его художественного творчества. В «Братьях Карамазовых» он проникновенно раскрыл замысел одной из лучших картин Крамского и воспользовался ее толкованием для характеристики состояния одного из своих персонажей: «У живописца Крамского есть одна замечательная картина, под названием «Созерцатель»: изображен лес зимой, и в лесу, на дороге, в оборванном кафтанишке и лаптишках стоит один-одинешенек, в глубочайшем уединении забредший мужичонко, стоит и как бы задумался, но он не думает, а что-то «созерцает». Если бы его толкнуть, он вздрогнул бы и посмотрел на вас точно проснувшись, но ничего не понимая. Правда, сейчас бы и очнулся, а спросили бы его, о чем он это стоял и думал, то наверно бы ничего не припомнил, но зато наверно бы затаил в себе то впечатление, под которым находился во время своего созерцания.

---

[34] Письмо В. Г. Перова П. М. Третьякову от 10 мая 1872 г.— «Искусство», 1929, № 5—6, стр. 46.

Впечатления же эти ему дороги, и он наверно их копит, неприметно и даже не сознавая — для чего и зачем, конечно, тоже не знает: может вдруг, накопив впечатлений за многие годы, бросит все и уйдет в Иерусалим скитаться и спасаться, а может, и село родное вдруг спалит, а может быть, случится и то и другое вместе. Созерцателей в народе довольно. Вот одним из таких созерцателей был наверно и Смердяков, и наверно, тоже копил впечатления свои с жадностью, почти сам еще не зная зачем» (IX, 161—162).

Узнав о смерти Достоевского, Крамской немедленно явился на квартиру скончавшегося, чтобы зарисовать его портрет на смертном одре.

Две недели спустя он писал П. М. Третьякову: «...Достоевский... играл роль огромную в жизни каждого (я думаю), для кого жизнь есть глубокая трагедия, а не праздник. После Карамазовых (и во время чтения) несколько раз я с ужасом оглядывался кругом и удивлялся, что все идет по-старому, а что мир не перевернулся на своей оси» [35].

Переживая так остро трагическое начало в творчестве Достоевского, Крамской в то же время глубоко чувствовал художественные образы, созданные Достоевским, и, что для нас особенно интересно, отметил их близость к ценимым им живописным образам. О портрете Стрепетовой работы Ярошенко он писал 4 марта 1884 г. Суворину: «...я утверждаю, что портрет самый замечательный у Ярошенки; это в живописи то же, что в литературе портрет, написанный Достоевским. Хорошо это или дурно — я не знаю; дурно для современников, но когда мы все сойдем со сцены, то я решаюсь пророчествовать, что портрет Стрепетовой будет останавливать всякого... всякий будет видеть, какой глубокий трагизм выражен в глазах, какое безысходное страдание было в жизни этого человека... Несмотря на детали, могущество общего характера выступает более всего» [36].

Называя другую картину Ярошенко, «Кочегар», «одним из блестящих исторических портретов нашей эпохи», Крамской употребляет определение «исторический» совершенно в духе статьи Достоевского 1873 г., в которой он определил значение «Псаломщиков» Маковского равным значению «картины исторической» [37].

Мысль о литературных образах, созданных Достоевским, возникала у его современников-художников и нередко одухотворяла их замыслы. Так, например, Суриков, собиравший три года материалы для «Боярыни Морозовой», впоследствии вспоминал о первом эскизе к ней, сделанном в год смерти Достоевского: «В типе боярыни Морозовой — тут тетка одна моя... Она к старой вере стала склоняться... Она мне по типу Настасью Филипповну из Достоевского напоминала. В Третьяковке этот этюд, как я ее написал...» [38].

Сопоставление картин передвижников с образами, созданными Достоевским, характерно и для В. В. Стасова. Давая отзыв о выставке передвижников 1887 г., он писал о картинах В. Маковского: «Одна из них — это несчастный пьянчужка-забулдыга, сидящий в раздумье перед пустой тарелкой и бутылкой в «харчевне». Для меня он сущий Мармеладов —

---

[35] «Переписка И. Н. Крамского. И. Н. Крамской и П. М. Третьяков». М., 1953, стр. 277—278 (Письмо от 14 февраля 1881 г.).

[36] И. Н. Крамской. Письма, т. II. Изогиз, 1937, стр. 276.

[37] Как внимательно читал Крамской и как близко принимал к сердцу написанное Достоевским, доказывает приведенная им в письме к В. В. Стасову из Парижа от 21 июля 1876 г. цитата из «Дневника писателя» и рассуждения по ее поводу (И. Н. Крамской. Письма, т. II, стр. 47).

[38] Максимилиан Волошин. Суриков.— «Огонек», 1958, № 2, стр. 16.

это великое создание Достоевского»[39]. Однако тот же Стасов в своей статье «Двадцать пять лет русского искусства. Наша живопись» (1882) объяснил, почему нет иллюстраций к романам Достоевского и других крупнейших классиков литературы, сделанных лучшими художниками-передвижниками. Противопоставляя последних художникам других европейских стран, обычно обращающимся к произведениям литературы, Стасов писал: «...русские художники всегда создают сами свои сюжеты и сцены. Чего бы, казалось, проще брать готовое из повестей, романов, поэм, комедий, драм, стихотворений русских писателей. Их так много, и столько великолепного ими создано. Но в галереях русского искусства вы не найдете картин на сюжеты Грибоедова, Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Островского, графа Льва Толстого, Гончарова, Достоевского, Тургенева, Некрасова и т. д. Везде все свои сюжеты. Исключения так редки, что их почти нет, вовсе нет. Иллюстрировали капитальных авторов наших большей частью плохие или второстепенные художники наши, да и то не кистью, не в картине, а пером в легких, мало имеющих веса иллюстрациях, на заказ. Я в этом нахожу великое доказательство избытка сил и богатства собственного творчества»[40].

Мы не знаем иллюстраций к сочинениям Достоевского, сделанных в 60—70-х годах. Это, однако, еще не значит, что в эти годы иллюстраторы не работали над воплощением образов Раскольникова, Мышкина, Карамазовых.

Лишь случайная фраза в письме молодого Достоевского к брату сохранила нам сведения о том, что в 40-х годах были сделаны иллюстрации и к «Бедным людям» и к «Двойнику». Иллюстрации эти, не появившись в печати, вероятно, погибли. Возможно, что и в третьей четверти века художники работали над темами Достоевского, но эти работы до нас не дошли. Такое предположение мы можем сделать на основании того, что знаем о работе крупнейшего иллюстратора этого времени П. М. Боклевского. Многие его рисунки, не увидевшие печати, погибли вследствие разных случайностей, а то, что сохранилось, оставалось неизвестным почти до нашего времени[41]. О рисунках его к сочинениям Достоевского, сделанных в начале 80-х годов, а может быть и ранее, появились сведения в печати (и частично их воспроизведения) лишь в 1910 г. Рисунки к «Преступлению и наказанию» появились в печати в 1935 г., рисунки к «Бедным людям» до сих пор не опубликованы полностью, а рисунок к «Братьям Карамазовым» не воспроизведен и неизвестно, где находится.

П. М. Боклевский был на шесть лет старше Достоевского, прекрасно знал Москву и Петербург 40—70-х годов, страстно любил литературу и был близок с рядом выдающихся писателей. Окончив в 1840 г. нравственно-политическое отделение Московского университета, он сблизился с Ап. Григорьевым, позднее через него с молодой редакцией «Москвитянина», с кругом писателей и актеров, собиравшихся вокруг А. Н. Островского.

Иллюстрирование литературных произведений было для него не случайной и попутной работой, а основным делом жизни. Шестьдесят лет беспрерывной художественной деятельности были направлены, по выражению К. Кузьминского, «в одну сторону — в сторону толкования путем карандаша и кисти гениальнейших произведений русской литературы»[42].

[39] В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах, т. III. М., 1952, стр. 62.

[40] Там же, т. II. М., 1952, стр. 424.

[41] Такая же судьба постигла иллюстрации, сделанные в эти годы Репиным к Гоголю.

[42] К. Кузьминский. Художник-иллюстратор П. М. Боклевский, его жизнь и творчество. М., 1910, стр. 58.

«Роль «толковника» выдающихся литературных произведений того времени исполнялась Боклевским вполне сознательно. Лишь только появлялся новый литературный талант, этот широко образованный и чуткий художник сейчас изображал наглядно, при помощи карандаша или кисти, то, что являлось «сутью» его произведений» [43].

Трудно предположить, что Боклевский при таком страстном интересе к литературе, вращаясь в журнальных кругах, будучи близок с людьми, лично знакомыми с Достоевским, оставался равнодушен к его произведениям в те годы, когда они появлялись и обсуждались в печати, и только в год его смерти взялся за их иллюстрирование (1881 годом помечены некоторые его иллюстрации к «Преступлению и наказанию»). Очень возможно, что Боклевский был даже знаком с Достоевским (общий друг — Аполлон Григорьев) [44], и, может быть, именно о Боклевском думал Достоевский, мечтая в 1865 г. издать «Мертвый дом» роскошным изданием с иллюстрациями. «Идейный народолюбец» Боклевский, в эти годы сочувственно изображавший народ и обличавший бюрократию, мог бы, действительно, быть прекрасным иллюстратором этого произведения Достоевского. Нет также ничего невероятного в том предположении, что серия рисунков к «Бедным людям», сохранившаяся в коллекциях Боклевского, восходит к ранним временам, когда «Бедные люди» были предметом горячего обсуждения в печати и во всех литературных кружках.

Мы знаем, как длительно работал Боклевский над избранными им литературными темами, многократно возвращаясь вновь и вновь к изображению полюбившихся ему литературных персонажей.

Приведем отрывок его письма, характеризующий его настойчивую работу над образами Достоевского. Шестого декабря 1881 г. он писал дочери по поводу иллюстраций к «Преступлению и наказанию»: «Я нарисовал вновь тип процентщицы и очень бы желал, чтобы вы все удовлетворились им. В данном случае я имел в виду выразить на ее лице тревожную подозрительность и присущую ей скаредность; но «страх», про который говоришь ты в своем письме, а также и Сеня, по-моему, неуместен.

Я очень рад, что успел сделать этот рисунок и послать его на обмен неудавшегося. Этим я очень удовлетворен,— как относительно экспрессии, так и относительно исполнения. В последнем отношении он сделан, как «миньятюр»,— до того он закончен» [45].

В своих рисунках к произведениям Достоевского, как и в других своих иллюстрациях, Боклевский стремился запечатлеть «типы» действующих лиц, главных и второстепенных. Бытовые аксессуары занимают в его зарисовках чисто служебное место, фон совершенно отсутствует. Все внимание сосредоточено на лице, его складе, выражении и реже на фигуре и руках изображаемого персонажа. Выразительность, типичность, жизненность художественных характеристик, данных Боклевским, соединяется с огромным техническим мастерством и тщательностью исполнения.

Некоторые из рисунков прекрасно отображают замысел Достоевского, сливаются с его образами. К таким надо отнести Горшкова и Быкова из «Бедных людей», процентщицу, Лужина, Свидригайлова и Лебезятникова из «Преступления и наказания». Очень интересен тщательно сде-

---

[43] Там же, стр. 33.

[44] Отметим еще, что как раз в конце 50-х годов, когда Достоевский печатался в «Русском слове» Кушелева-Безбородко и переписывался с последним, с этим же издателем сблизился и имел какие-то сношения по своей работе и Боклевский.

[45] К. Кузьминский. Художник-иллюстратор П. М. Боклевский, его жизнь и творчество, стр. 108.

ланный рисунок Мармеладова, вызвавший в критике прямо противоположные отзывы [46], а также Катерины Ивановны. Но все же многие рисунки Боклевского кажутся нам очень далекими от образов Достоевского, а иногда и противоречащими им. Укажем прежде всего на изображение Вареньки Доброселовой в «Бедных людях», которое совершенно не соответствует характеристике Достоевского. У Боклевского это сентиментальная красавица с академически правильными чертами лица. На лице этом нет и намека на ту драму, социальную и психологическую, которую пришлось пережить юной Вареньке. Ее отчаянные письма и дневник говорят о сложных душевных переживаниях. Даже свидетельства автора о ее физической слабости, бледности, изнуренности художник никак не отразил в ее портрете. То же можно сказать и о портретах Дуни и Сони в рисунках к «Преступлению и наказанию». Боклевского привлекали оба типа женщин — кроткой и гордой. Однако тяжелое положение, в которое поставили их современные социальные условия, трагический надрыв, переживаемый ими, опять-таки никак не отражены в рисунках.

О большинстве мужских персонажей, изображенных Боклевским, можно сказать то же самое. При удачно схваченном иногда «типаже» в них не хватает той психологической сложности, болезненной неуравновешенности, их драматической сущности, которая пронизывает героев Достоевского. В рисунках Боклевского они приобретают какой-то оттенок добродушия или комизма, который совершенно не вяжется с трактовкой Достоевского. В Девушкине, например, переданы его заискивающая, угодливая физиономия и поза, но нет того скрытого болезненного самолюбивого чувства бедняка, которое Девушкин маскирует внешней веселостью и кротостью. Девушкин Боклевского скорее напоминает Бобчинского Гоголя. То же можно сказать о Свидригайлове, Порфирии Петровиче. В изображении последнего явственно просвечивают знакомые черты гоголевских персонажей.

Интересно остановиться на рассмотрении рисунков, изображающих Покровского («Бедные люди») и Раскольникова. Умирающему от чахотки Покровскому Боклевский придал черты Белинского, и если это не случайность, то в этом надо видеть живой отклик современника Белинского, человека «сороковых годов», для которого имя Белинского связывалось с судьбою романа «Бедные люди» и который вложил особый смысл в образ студента Покровского.

Раскольников дан Боклевским в двух вариантах: один изображает его до преступления (лицо с напряженной мыслью, гордое и красивое) и другой — вероятно, после преступления — с болезненно искаженным лицом. Среди многочисленных трактовок образа Раскольникова, вплоть до наших дней, только у Боклевского мы находим гордое, одухотворенное лицо мыслителя, еще далекого от ужаса преступления и наказания.

Рисунки Боклевского, хотя и не показали всей сложности и противоречивости творчества Достоевского, все же явились очень важным событием в истории иллюстраций к произведениям Достоевского. Но это событие не имело влияния на труды художников ближайших десятилетий. Оставаясь скрытыми сперва в портфеле автора, а потом в собраниях

---

[46] К. Кузьминский, цитируя в своей работе о Боклевском строки из «Преступления и наказания», характеризующие внешность Мармеладова, восклицает: «Как поразительно верно переданы все эти подробности Боклевским!» (стр. 107). А. А. Сидоров в статье «Искусство русской книги» о том же рисунке пишет: «Совершенным оскорблением памяти автора «Преступления и наказания» представляется нам нарисованный Боклевским Мармеладов» («Русская книга девятнадцатого века». Под ред. В. Я. Адарюкова и А. А. Сидорова. М., 1925, стр. 259).

Исторического музея, рисунки эти зажили новой жизнью лишь в советское время (так же, как и рисунки Федотова к «Ползункову»). Экспонированные в Музее Достоевского, частично изданные в книгах, они, по нашему мнению, оказали некоторое влияние на советских иллюстраторов.

3

В России 80—90-х годов, как отмечают историки книги, сильно повысился спрос на недорогую и доступную книгу. В то же время они констатируют упадок печатного дела, снижение книжной техники.

В 80-х годах появился новый дешевый способ иллюстрирования — цинкография — и отошла на второй план гравюра на дереве, требовавшая большей затраты времени и потому более дорогая.

Многочисленные периодические издания с разнообразными «приложениями», юмористические журналы, детские книги, дешевые издания «для народа», как правило, стали снабжаться обильными иллюстрациями по принципу «числом поболее, ценою подешевле». Установка на дешевизну и обилие исключала высокое качество иллюстраций и плодила малохудожественные ремесленные картинки, рассчитанные на вкус невзыскательного потребителя.

Художники, требовательно относившиеся к воспроизведению своих рисунков, как, например, Боклевский, воздерживались от их издания.

Все иллюстрации 80—90-х годов, о которых мы будем говорить далее, не известны нам в оригиналах и дошли до нас лишь в печатных воспроизведениях, по большей части плохих, уродующих замысел художника. Об этом нельзя забывать при изучении иллюстраций художников конца века.

К самому началу 80-х годов относятся работы четырех иллюстраторов Достоевского, четыре рисунка, из которых каждый по-своему интересен и значителен и заслуживает особого рассмотрения. Собственно ими начинается та непрерывная цепь отображений Достоевского в графике, которая ведет к нашим дням, к работам наших советских художников. Рисунки Федотова и Боклевского стоят как бы вне этой цепи, вне преемственной традиции.

В журнале «Осколки», № 2 за 1881 г., т. е. тотчас после смерти писателя, появился рисунок В. Порфирьева, воспроизведенный вместе с автографом Достоевского, видевшего незадолго до смерти оригинал рисунка и написавшего о нем в редакцию журнала: «Помещаемый вами эскиз весьма недурен. Федор Достоевский». Это единственный нам известный отзыв Достоевского об иллюстрации его произведения.

Порфирьев выбрал темой для рисунка один из самых психологически сложных и болезненных моментов романа «Преступление и наказание». Это загадочное появление на пути Раскольникова мещанина, слова которого — «ты убивец» — играют такую значительную роль в решении Раскольникова. Мещанин, ставший предметом кошмара Раскольникова,— фигура почти нереальная, нечто вроде голоса совести, воплотившегося во внешне ничтожный, но тем более страшный образ представителя народа. На рисунке Порфирьева изображены рядом, во весь рост, молодой человек в одежде интеллигента и человек из «простонародья» (взят момент, когда Раскольников и мещанин шли один подле другого, не говоря ни слова). Порфирьев не справился с взятой темой. Никаких сложных переживаний лицо Раскольникова не выражает, нет также ничего загадочного, «рокового», в облике мещанина, наружность которого, кстати, мало со-

ответствует описанию, сделанному Достоевским: «Голова его, в засаленной фуражке, свешивалась вниз, да и весь он был точно сгорбленный. Дряблое, морщинистое лицо его показывало за пятьдесят; маленькие, заплывшие глазки глядели угрюмо, строго и с неудовольствием...». Жуткий для Раскольникова момент не раскрыт в рисунке, статичном и академически спокойном. В нем не ощущается тот «второй план», в котором понимается читателем значение этой встречи.

Тем не менее рисунок представляет для историка иллюстраций значительный интерес. Отметим, что на нем впервые персонажи романа Достоевского изображены на неотделимом от них фоне города, камня столичных улиц. Этому фону суждено было впоследствии занять значительное место в иллюстрациях к Достоевскому и тем придать им социальное заострение.

Отметим также некоторую тенденциозность в выборе темы. Есть основания думать, что Порфирьев не случайно выбрал для рисунка момент обличения Раскольникова представителем трудовой среды. Суровое и энергичное выражение лица мещанина соответствует такой трактовке изображенного эпизода. Рисунки Порфирьева к Островскому и особенно его зарисовки похорон Достоевского, напечатанные в тех же «Осколках», говорят о склонности этого художника к изображению «простого» народа в несколько идеализированном виде.

Тема «интеллигент и народ» нашла свое дальнейшее развитие в иллюстрациях к Достоевскому 80-х годов. К ней в это время с разных сторон устремлялось внимание общества: и со стороны славянофильствующей реакции, и со стороны вырождающегося народничества, и со стороны террористической партии «Народная воля». Художники, иллюстрировавшие в это время Достоевского, искали и находили у него обильный материал на эту острую тему дня и давали, по мере сил, ее выражение в своих рисунках.

В том же 1881 г. в журнале «Осколки», № 6 появилось воспроизведение рисунка Дмухоновского к повелле Достоевского «Кроткая». Совершенство и тонкость анализа болезненной психики, его «фантастическая» форма не нашли отражения в иллюстрации, хотя рисунок не лишен известной силы и драматизма. Выбран наиболее трагический эпизод рассказа: пришедший муж находит на камнях двора выбросившуюся из окна жену. Драматичен образ мужа «кроткой», жест его руки, схватившейся за грудь, выражение того мучительного недоумения, которое так характерно для него и не покидает его на протяжении всего рассказа.

Этому рисунку не чужда та же тенденция, которую мы отметили и у Порфирьева. Рядом с центральными персонажами повести — «кроткой», лежащей на земле в подчеркнуто модном платье (затянутый лиф и шлейф), что совсем не соответствует ее изображению у Достоевского, и ее мужа в пальто и со смятою шляпой в руках,— изображена другая пара, двое простолюдинов. Мещанин, который все твердил, что «крови вышло с горстку», серьезный и благообразный, наклоняется к несчастной чете, а простая женщина в платочке стоит в типичной позе соболезнования. Других зрителей происшествия художник не показал. Как и Порфирьев, Дмухоновский изобразил сцену на фоне петербургских каменных домов.

Третьей значительной иллюстрацией, относящейся все к тому же году, является рисунок К. Савицкого, к сожалению, настолько плохо воспроизведенный в печати, что по отпечатку трудно судить о достоинствах оригинала («Семейные вечера». Издание для детей, 1881, № 2). Рисунок на тему, взятую из романа «Братья Карамазовы», — «У Илюшиной постельки».

Темные стороны быта городских низов, гнетущие переживания бедности, болезней, тяжелый труд были постоянными сюжетами картин Савицкого, и его небольшой рисунок, посвященный больному Илюше, трактован им со свойственным ему реализмом деталей и подчеркиванием общей гуманной идеи автора.

Савицкий умело использовал контраст всеобщего волнения и движения (Илюша, отец, школьники), так характерного для повествования Достоевского, с созерцательным видом Алеши и тупоумным безразличием больной «маменьки». Характеристика взбудораженного, потрясенного штабс-капитана Снегирева, болезненный, жалкий вид мальчика, убогая обстановка комнаты — все это дано Савицким вполне в духе повествования Достоевского, с тем же теплом и жалостью к изображенным персонажам. Отметим еще, что этот рисунок Савицкого — первая сложная композиция на тему, взятую из большого произведения Достоевского, и в этом заслуга художника.

Четвертый выделяемый нами рисунок относится к 1884 г. и принадлежит В. В. Князеву, делавшему иллюстрации к «Мертвым душам» Гоголя, к произведениям Тургенева и других классиков. Рисунок Князева помещен в журнале «Россия», № 31, где Князев сотрудничал. Тема взята из романа «Униженные и оскорбленные» и изображает старика Смита с его собакой.

Прежде всего надо отметить прекрасно сделанные фигуры, как бы механически идущие, старика и собаки, фантастику которых сам Достоевский стремился показать читателю графически, зрительно-образно: «Помню,— пишет Достоевский в первой части романа,— мне еще пришло однажды в голову, что старик и собака как-нибудь выкарабкались из какой-нибудь страницы Гофмана, иллюстрированного Гаварни, и разгуливают по белому свету в виде ходячих афишек к изданию» (III, 7).

Если силой Гаварни рисунок Князева не обладает, то все же надо признать его одним из удачных и близких к повествованию Достоевского. Особенно хорош фон: это уже не только стены и камни города, но пейзаж Петербурга, далекий предвестник пейзажей Добужинского и Шмаринова.

Рассмотренные нами рисунки, не представляющие большой художественной ценности, все же имели несомненное влияние на ближайших к ним по времени иллюстраторов Достоевского [47]. Прежде всего здесь надо указать на забытого и довольно слабого художника Вл. Рейнке, который дал к произведениям Достоевского в конце 80-х годов до сорока иллюстраций (из них некоторые не появлялись в печати). Рисунки Рейнке тесно связаны с оформлением книги (концовки, заставки) и с текстом Достоевского. Это были издания избранных эпизодов из романов Достоевского и его «Дневника писателя», издания, предназначавшиеся для детского и народного чтения. Отсюда специфический подбор тем в рисунках Рейнке. В них нет главных героев Достоевского, а есть лишь по преимуществу иллюстрации к эпизодам, лежащим вне основной сюжетной линии произведения, иногда составляющим как бы вводные новеллы (из «Дневника писателя»: «Мужик Марей», «Столетняя» и «Мальчик у Христа на елке»; из «Братьев Карамазовых»: «Верующие бабы», «У Илюшиной постельки»

[47] Как факт, свидетельствующий о росте интереса к иллюстрациям произведений Достоевского после его смерти, приведу следующую цитату из письма А. П. Чехова (20 февраля 1883 г.) к Ал. П. Чехову о своем брате Николае — художнике-иллюстраторе. «Ему предложил «Русский театр» иллюстрировать Достоевского... Он дал слово и не сдержит своего слова, а эти иллюстрации дали бы ему имя, хлеб...» (А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем, т. XIII. М., 1948, стр. 47). За указание этой цитаты и за сообщение цитат из писем Самокиш-Судковской (см. далее, стр. 496—497) выражаю признательность И. В. Федорову.

и т. д.). Книжки эти были выпущены А. С. Сувориным в многочисленных дешевых изданиях. В них рисунки Рейнке воспроизведены очень плохо, но мы имеем возможность судить о них по хорошим отпечаткам с клише. Отпечатки эти хранятся в альбоме А. Г. Достоевской [48].

Назначение книг предопределило сюжетную тематику иллюстраций Рейнке. Это по преимуществу те моменты, где действуют люди из народа: бабы, собравшиеся к старцу Зосиме, арестанты из «Мертвого дома», мать подростка, пришедшая к нему в пансион, и т. д. Представители народа в его изображении всегда благообразны и несколько прикрашены, так же как и обстановка, их окружающая. Характерен рисунок: арестанты, выпускающие орла. У арестантов — величавый вид, лица умны и сосредоточенны. То же можно сказать и о рисунках к «Мужику Марею».

Легко проследить и влияние рисунка Князева на иллюстрации Рейнке к «Униженным и оскорбленным», сказавшееся не только в выполнений той же темы (старик Смит и собака) [49]. Для художников, искавших в Достоевском защитника городской бедноты, этот роман давал богатый материал. Сентиментально-мелодраматический по своему сюжету, он был к тому же доступнее для иллюстрации, чем философские романы последних лет.

В центре внимания Рейнке драма маленькой Нелли. Персонажи изображены довольно слабо, но фон, на котором они показаны, представляет дальнейшую разработку достижений Князева. Холодный, сырой Петербург обступает героев романа. Высокие стены многоэтажных домов, мокрые плиты и решетки набережных, каменные арки ворот и черные провалы лестниц с гулкими каменными ступенями — все это дает больше для понимания романа, чем наивно нарисованные фигуры персонажей.

Чтобы закончить обзор работ художников конца XIX в., стремившихся выделить гуманистическое начало в творчестве Достоевского, интересно еще остановиться на сравнительном анализе иллюстраций разных художников к рассказу Достоевского «Мальчик у Христа на елке», много раз переиздававшемуся. Рисунки эти незначительны в художественном отношении, но разная трактовка сюжета очень характерна.

Первым иллюстрировал рассказ Рейнке. Он подошел к этой остро социальной новелле, имеющей мистически-религиозную концовку, со стороны именно ее социального содержания. Мальчик в подвале рядом с умершей матерью, мальчик на улице у огромного окна с богато наряженной елкой за стеклом и замерзший мальчик у дров — все рисунки рассказывают только о трагедии городской нищеты, ничем не смягчая тяжелого впечатления рассказа.

Так же трактовал тему рассказа Достоевского Н. Н. Каразин, иллюстрации которого к «Мальчику у Христа на елке» относятся к 1892 г. Противопоставление нищего мальчика, бредущего среди метели по улице, и другого мира, находящегося за громадными освещенными окнами, дано еще более остро, чем у Рейнке. И, так же как Рейнке, Каразин закончил рассказ виньеткой, на которой изображен замерзший ребенок [50].

Иначе подошли к тому же рассказу художники, поставлявшие приятные картинки обеспеченным читателям и не желавшие беспокоить их совесть мрачными напоминаниями, хотя бы и в форме святочного рассказа. Сентиментальной религиозной трактовкой темы они стремились притупить социальную остроту изображаемого явления.

---

[48] Институт русской литературы АН СССР, Ленинград.

[49] Еще очевиднее влияние рисунка Князева на иллюстрацию Полякова, помещенную в «Ниве» за 1897 г., стр. 985.

[50] «Образцовые сказки русских писателей», собр. В. П. Авенариусом, 1892.

В 1885 г. в «Живописном обозрении», № 57 появился большой рисунок Часовникова к рассказу Достоевского. Почти весь лист занимает изображение освещенной елки. Она окружена летающими ангелами и счастливыми детьми, бросающимися навстречу своим матерям. Внизу, в виде одной из деталей, нарисован замерзший мальчик у дров.

Так же подошла к теме Достоевского известная своими слащавыми сентиментальными иллюстрациями художница Самокиш-Судковская. Она также взяла в основу рисунка мистический мотив: Христос, окруженный летающими детьми и их матерями, а внизу опять лишь как второстепенная деталь — фигура замерзшего ребенка [51]. Одни художники привлекали внимание зрителя к социальному злу повседневной жизни, другие — к «воздаянию за гробом», сводящему к нулю социальную драму.

Художники 80-х годов увидели в Достоевском защитника мещанской и городской бедноты, глубоко ценящего нравственное достоинство простого народа. Трагедия главных персонажей Достоевского, их сложный душевный мир, их двойничество, реакционность концепций его больших романов не были затронуты первой плеядой его иллюстраторов, избиравших более простые, доступные и созвучные им темы.

В 90-х годах русское иллюстративное искусство переживало эпоху кризиса. Тяга к «повествовательной» живописи, сильная уже и в предшествующее десятилетие, в работе второ- и третьестепенных художников 90-х годов приняла характер примитивного «репортажа», безыдейного рассказа о занимательных для обывателя событиях. Занимательность стала основным принципом массовой иллюстрации этого времени.

Иллюстрации к сочинениям Достоевского в полной мере отразили это направление. В погоне за выигрышным сюжетом, мелодраматической композицией или гротеском художники точно «открыли» Достоевского. Их привлекала близость романов Достоевского к авантюрно-приключенческому жанру и к роману «тайн и ужасов». Для них оказалась кладом острая сюжетность романов Достоевского, изображение преступлений, каторги, убийств, самоубийств, сумасшествия, которые так многочисленны в его сочинениях. Все это давало благодарный материал для картинок, рассчитанных на обывательский круг зрителей, ищущих в чтении литературы и в «смотрении» произведений живописи лишь возбуждающие нервы переживания.

Одни за другими стали появляться целые серии рисунков на темы произведений Достоевского, одни других слабее, ничтожные как в техническом отношении, так и в смысле понимания и истолкования автора. Сложная психология героев Достоевского, острота социальных конфликтов, им вскрываемая, проблемы идейного, философского порядка оставались для них совершенно недоступными. Значительное влияние на «открытие» Достоевского иллюстраторами оказал вышедший в 1893 г. альбом акварельных рисунков Н. Н. Каразина, воспроизведенных и сильно испорченных хромолитографией. Этот плодовитый, одаренный, но неглубокий художник, который в погоне за блеском выполнения и занимательностью сюжета жертвовал художественной правдой и соответствием тексту, дал пятнадцать композиций на темы романов Достоевского, выбрав самые эффектные, а иногда и самые трагические моменты повествования. Среди них встречаются эпизоды социально заостренные, которые художники 80-х годов не замедлили бы использовать для возбуждения в зрителе сочувственных эмоций к бедным и угнетенным. Этим эмоциям по большей части чужд Каразин. Такие сцены, как старик По-

[51] «Сказки русских писателей», изд. Иогансон, 1894.

кровский, идущий за гробом сына («Бедные люди»), как арестанты, принимающие милостыню от девочки («Записки из Мертвого дома»), как Катерина Ивановна, заставляющая детей плясать перед прохожими («Преступление и наказание»), как отставной капитан Снегирев и Алеша («Братья Карамазовы»), в интерпретации Каразина теряют свою драматическую сущность. Внимание зрителя или поглощается эффектно сделанным пейзажем, или отвлекается жанровыми сценками, не сосредоточиваясь на раскрываемой драме.

Кроме того, очевидно в погоне за световыми и красочными пятнами, Каразин совершенно не считался ни с прямыми указаниями автора, ни с общим колоритом его угрюмых и мрачных созданий. Веселенькая, чистая и светлая комнатка ресторана, где сидят Мармеладов и Раскольников, на рисунке Каразина нисколько не напоминает ту душную, пропитанную винным запахом, находящуюся в подвальном этаже распивочную, в которой произошла их встреча «в темном и грязном углу, за липким столиком». Отметим, что в те же годы эту сцену изобразил начинающий художник И. Храбров (И. Э. Грабарь). Верно, в полном соответствии с указаниями Достоевского, воспроизвел он обстановку встречи Мармеладова и Раскольникова, сосредоточив в то же время внимание зрителя на выразительной фигуре Мармеладова и лице его собеседника [52].

Полное игнорирование текста Достоевского обнаружил Каразин и в иллюстрации к «Братьям Карамазовым». Мягкая бархатная южная ночь с синим небом очень эффектно контрастирует с желтым фонарем и освещенными окнами дома, но она нисколько не напоминает ту холодную осеннюю ночь, сквозь «бледный мрак» которой Митя увидел село Мокрое.

Все иллюстрации Каразина с их бойким рассказом, веселыми, жизнерадостными красками и мало заметными персонажами идут мимо Достоевского, точно случайно тематически связанные с ним. Художнику чужд стиль иллюстрируемого им автора, и он не делает ни малейшего усилия, чтобы проникнуться им. Более того, стиль Каразина прямо противоположен, враждебен стилю Достоевского. Его любовь к блестящей и оригинальной внешности, безразличное отношение к изображаемым им героям и увлечение фоном, деталями, живописным эффектом делали из него наименее подходящего иллюстратора романов Достоевского. Между тем именно его альбом иллюстраций в свое время получил самое широкое распространение и внушал тысячам зрителей искаженное представление об иллюстрируемом авторе.

Каразин нашел своего продолжателя в художнице Самокиш-Судковской, выпустившей тоже в виде целого альбома свои рисунки на сюжеты Достоевского. Дошедшие до нас два письма [53] Самокиш-Судковской к Н. А. Лейкину, издателю журнала, в виде «премии» к которому должен был появиться альбом, хорошо вскрывают ремесленное отношение к своему труду поставщиков иллюстраций. Результатом такого отношения и были те нелепые, а иногда и безграмотные композиции, которые изготовлялись по заказу редакторов периодической прессы на указанные ими темы.

К чести Самокиш-Судковской надо сказать, что, изготовив два первые рисунка по заказу редакции на темы из «Двойника», она почувство-

---

[52] Литературный альбом «Нива», 1894, № 37.

[53] Письма находятся в архивном фонде Н. А. Лейкина в Центральном государственном архиве литературы и искусства и относятся к лету 1895 г. Художница ставила условием, чтобы выбор сюжетов — тем для рисунков — ей был прислан редакцией, так как самой искать их — «слишком много отнимает... времени».

вала некоторую неловкость взятого обязательства иллюстрировать «юмор» Достоевского согласно заказу издателя. Во втором письме среди разного рода соображений о технической и финансовой стороне дела она писала: «Юмору у Достоевского совсем нет, и очень трудно найти его, тем более, что типы людей Достоевского нельзя изображать карикатурно. Попрошу прислать мне остальные 14 тем, чтобы я могла исподволь их обдумать, чтобы по возможности удовлетворить Редакцию» (письмо от 26 августа 1895 г.).

Как подобранные редакцией темы, так и рисунки Самокиш-Судковской с большой натяжкой могут быть названы юмористическими. С большой натяжкой можно назвать их также иллюстрациями к сочинениям Достоевского.

Владея бойко рисунком, легким беглым штрихом, умением дать выразительные лица, движения, Самокиш-Судковская была лишена главного свойства, необходимого для иллюстрирования Достоевского: она не знала того мира, в котором происходила драма «Преступления и наказания», она не встречала, очевидно, в жизни Голядкиных, Прохарчиных, Мармеладовых. Все ее рисунки насильственно переносили зрителя в мир большого «света», в котором художница себя чувствует наиболее свободно. Блестящий паркет, прекрасные мягкие кресла, уютные интерьеры — вот что охотно рисует художница, перенося в это окружение героев, совершенно чуждых ему. Почти кокетливый вид имеет у Самокиш-Судковской жалкая комната Голядкина, а сам Голядкин выглядит предобродушно на балу, где обнаруживается его сумасшествие.

Самокиш-Судковской иногда удаются юмористические фигуры светского общества (например, веселая компания, окружающая Ползункова, мордасовские дамы из «Дядюшкиного сна»), но юмор ее при этом слишком беззлобен, лишен всякого сатирического жала и тем более той ненависти Достоевского к обеспеченному самодовольному кругу общественных верхов, которая звучит в едких характеристиках, данных им и обществу, забавлявшемуся Ползунковым, и дельцам, входившим в веселую компанию, окружающую «Маленького героя», и обитателям Мордасова и т. д. Совершенно недоступен оказался художнице и тот болезненный, надрывный, сквозь слезы звучавший юмор, который слышится в речах Мармеладова и штабс-капитана Снегирева, и жуткий циничный юмор Федора Павловича Карамазова.

В лице Каразина и Самокиш-Судковской к Достоевскому подошли художники, глубоко чуждые писателю, увидевшие в его произведениях лишь эффектный материал для своего технического мастерства и занимательный — для обслуживаемой ими публики. По их следам пошли художники-ремесленники, которые уже не могли похвалиться даже и техникой, но не менее смело сериями выпускали картинки на темы романов Достоевского.

В 1894 г. появляются в «Родине» иллюстрации А. Скиргелло к «Белым ночам», «Дядюшкину сну», «Селу Степанчикову» и «Мертвому дому», а в 1895—1897 гг. там же — рисунки В. Полякова к «Униженным и оскорбленным», «Преступлению и наказанию», «Бесам» и «Братьям Карамазовым».

А. Скиргелло, очевидно, претендовал на «юмористическое» освещение изображаемого. Поэтому он дал коллекцию каких-то уродов, служивших для потехи малокультурного обывателя, выписывавшего «Родину».

Показательны иллюстрации Скиргелло к «Мертвому дому» — изображение арестантов и их начальства. У Рейнке мы отметили умные и благообразные лица арестантов, одухотворенные видом летящего орла. На ри-

сунке у Каразина лица ничтожны, нейтральны, а привлекает внимание прекрасный снежный пейзаж и желтые халаты арестантов, его оттеняющие. На другом его рисунке много внимания отдано художником изображению занятий арестантов, но лица мало выразительны и опять-таки нейтральны.

У Скиргелло, в его семи картинах, арестанты изображены с определенной целью — вызвать отвращение к ним. Идиотские физиономии, уродливые, шутовские гримасы заключенных противопоставляются «отечески» распекающему их достаточно добродушному начальству.

Поучительно сопоставить рисунок Скиргелло с обложкой неизвестного нам художника к «Запискам из Мертвого дома», вышедшим вскоре после революции (год не обозначен, издательство «Долой неграмотность»). Художник заострил внимание на контрасте мрачных, сосредоточенных и энергичных лиц арестантов с взбешенным истязателем их, майором.

Четыре перечисленных художника, давшие рисунки к «Мертвому дому», малозначительные, а порой и ничтожные в художественном отношении, интересны тем, что отражают четыре разных подхода к теме и две разные эпохи. В Советской России старая тема зажила обновленная социальным содержанием, вложенным в нее художником.

Насколько показательно сопоставление трактовки одной темы разными художниками, настолько же интересен анализ тем, выбранных художником для иллюстрации. В этом отношении картинки В. Полякова к «Бесам» и «Преступлению и наказанию» дают образец предельного приспособления к вкусам читателей бульварной прессы.

Иллюстрации Полякова и Скиргелло стоят на самом низком уровне по своей художественной и идейной ничтожности. Это образцы крайнего безвкусия и беспринципного приспособленчества.

4

Первые десятилетия XX в. очень небогаты иллюстрациями к сочинениям Достоевского. Немногочисленные рисунки, сделанные в это время, весьма разнохарактерны. Традиции «занимательной» иллюстрации еще продолжали существовать в повременных изданиях начала века — «Ниве», «Живописном обозрении» и др. Так, например, в 1902 г. появился рисунок Козачинского, изображающий исступленного Раскольникова с топором в руке и каплями крови, стекающими с топора [54].

В то время как художники-ремесленники развлекали непритязательных читателей «сценами из Достоевского», одна за другой выходили книги и статьи, которые знаменовали новую «переоценку» Достоевского. Отход буржуазной интеллигенции от революции приводил к сползанию ее в лагерь реакции, к расцвету антиобщественной, мистико-религиозной псевдофилософии. Вопросы психологии и психопатологии, вопросы морали и религии обсуждались в связи с анализом «Братьев Карамазовых», «Преступления и наказания», «Дневника писателя» и других произведений Достоевского. С 1890 г. начали появляться работы Мережковского о Достоевском, в 1891 г. печатается «Легенда о великом инквизиторе Ф. М. Достоевского» В. В. Розанова, далее — «Лев Толстой и Достоевский» Мережковского, «Достоевский и Ницше» Л. Шестова, «Вл. Соловьев и Достоевский» В. В. Розанова и некоторые другие, меньшие по объему работы, но заостренные в том же направлении, как и пере-

---

[54] «Живописное обозрение», 1902, № 46.

численные выше. Вся эта реакционная буржуазно-декадентская критика с ее болезненным интересом к психопатологии, к религиозно-мистическим настроениям очень характерна для того особого культа Достоевского, который начинал созревать среди контрреволюционно настроенной интеллигенции, для той «достоевщины», которая пышно расцвела в эпоху реакции после революции 1905 года.

В статье «О «Вехах»» (1909) В. И. Ленин вскрыл истоки и реакционную сущность общественного направления, которое противопоставило вождям революционной демократии Белинскому, Чернышевскому, Добролюбову имена Чаадаева, Владимира Соловьева и Достоевского и звало к восстановлению религиозного миросозерцания и отречению от освободительного движения. А. М. Горький в своих двух статьях о «карамазовщине» (1913) до конца разоблачил реакционный характер ««воя» за Достоевского», как характеризовал В. И. Ленин кампанию в печати [55], направленную в защиту постановки в Художественном театре «Бесов» Достоевского. А. М. Горький резко протестовал против этой постановки, называя ее «затеей сомнительной эстетически и безусловно вредной социально» [56].

Как отразилась в изобразительном искусстве реакционная религиозно-философская пропаганда Достоевского и отразилась ли? Мы думаем, что не без влияния современной ему критической литературы молодой Кардовский изобразил Соню, благословляющую Раскольникова на ожидающие его муки и каторгу, молодой Добужинский в 1897—1900 гг. усиленно работал над эскизом земного поклона Раскольникова Соне (см. далее), а Я. П. Турлыгин дал в 1906 г. на выставку картину под названием: «Уйди, не мешай нам» (вариация на легенду «Великий инквизитор») [57]. Особенностью всех указанных работ является то, что они, очевидно, не предназначались быть иллюстрациями к печатному тексту Достоевского, а были задуманы как отображение определенной идеи его романов.

В графических работах, связанных с книгой, в конце XIX— начале XX в. процветали условность, стилизация, украшательство. Это в особенности характерно для графиков «Мира искусства» (хотя это направление и сыграло положительную роль в повышении иллюстративной техники). Достоевский не представлял большого интереса для художников «Мира искусства». Согласовать его произведения с обаятельным вымыслом на темы из прошлого было невозможно, он не поддавался стилизации, в нем отсутствовала всякая внешняя «красивость». Сложный, противоречивый в стиле изложения, в развитии сюжета, он был насыщен идейным содержанием, которое художник «Мира искусства» не мог игнорировать так, как это делали иллюстраторы-ремесленники в конце XIX в. Художники «Мира искусства» не тяготели к Достоевскому. Но все же одно типичное для них произведение на тему Достоевского было, создано в эти годы. Его автор, поздний «мирискусстник», Б. Кустодиев дал маленькую безделушку, предназначавшуюся для «Детского альманаха»,— «Неточка и княжна Катя».

«Неточка Незванова» была в числе излюбленных произведений иллюстраторов конца XIX в. Особенно привлекал их внимание несколько мелодраматический момент, вызывавший сочувствие и сострадание к «униженным». Это сцена последней игры Ефимова на скрипке. Убогая комната, закрытое тело только что умершей матери, на сундуке полураздетая девочка и посреди комнаты в безумном экстазе играющий скрипач. Та-

[55] См. В. И. Ленин. Сочинения, т. 35, стр. 89.
[56] М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24. М., 1953, стр. 149.
[57] Выставка СПб. О-ва художников. Картина воспроизведена в «Ниве», 1907, № 48.

кой рисунок был трижды изображен в девяностых годах: Кудрявцевым, Каразиным и Зощенко. Для всех трех главное в рисунке — его повествовательность, пересказ сцены, изображенной Достоевским.

Кустодиев взял из повести момент, ничего общего не имеющий с мелодрамой. Две девочки стоят среди зала, держась за руки. На полу валяется брошенная кукла. Пол зала черными и белыми квадратами уходит к стене, в которой между двух колонн находится огромное окно. За ним прекрасный вид старинного, первой половины XIX в. Петербурга. Девочки одеты, как куклы, в черном одна, в белом другая — симметричные, как и все детали в композиции этого рисунка. Старинный пышный зал, старинные платья и прически девочек, вид старинных зданий за окном, старомодная кукла — все изображено с явной любовью и вниманием к былой красоте, к стилю ушедшей жизни.

Яркий, почти красочный эффект белых и черных поверхностей, четкий рисунок, стройность композиции обнаруживают в этой маленькой вещи большого мастера. Но от «Неточки» Достоевского в ней ничего не осталось, и, пожалуй, с бо́льшим правом можно увидеть в изображенных девочках героинь «Войны и мира» (Наташу и Соню) в свойственной им обстановке, чем героинь Достоевского. Хотя Кустодиев формально был прав, изобразив Неточку во дворце приютившего ее князя, но по существу он исказил автора. Слишком плохо вяжется с болезненной исторической Неточкой, вышедшей из социальных низов, этот пышный фон, этот спокойный четкий рисунок.

Рисунок Кудрявцева, помещенный в «Родине» за 1893 г., ближе, родственнее Достоевскому, так как вернее передает основной тон повествования автора и образ его маленькой героини [58].

Формалистический подход Кустодиева к «Неточке Незвановой» не характерен для самого автора рисунка; несомненно, если бы Кустодиеву удалось создать иллюстрации к «Братьям Карамазовым», как об этом он мечтал в более поздние годы [59], то мы имели бы совсем иную трактовку Достоевского.

Мистицизм и философия смирения, с одной стороны, формализм, эстетство и пассеизм — с другой, эти характернейшие тенденции реакционной русской литературы и искусства эпохи между двумя революциями нашли отражение и в той узкой области, которая нас интересует. Под сильным их влиянием созрело творчество художника, для которого иллюстрирование Достоевского не было случайным, попутным эпизодом, но делом почти всей жизни, с годов учения до лет полной художественной зрелости.

Мы имеем в виду одного из известнейших иллюстраторов Достоевского — М. В. Добужинского. Среди ранних рисунков Добужинского, хранящихся в Государственном Русском музее, находятся незаконченные наброски, относящиеся к его пребыванию в Мюнхене в конце 90-х годов. На двенадцати листах бумаги разного формата помещены многочисленные варианты и подготовительные эскизы к одной теме — «Раскольников и Соня». Некоторые варианты не имеют даты, другие помечены 1897, 1899 и 1900 гг. Исполнены наброски частью карандашом, частью углем, пером и тушью. При изучении этого чернового материала, свидетельствующего об упорном труде художника, захваченного темой, можно отме-

---

[58] Отметим, что на академической выставке 1863 г. была выставлена картина худ. Косолапа под названием «Сумасшедший художник», сюжет которой, возможно, навеян «Неточкой Незвановой» (безумный скрипач играет на чердаке у тела умершей матери). Картину хвалил в своей статье о выставке В. В. Стасов (Избранные сочинения в трех томах, т. I. М., 1952, стр. 121).

[59] Сообщено нам Ф. Ф. Нотгафтом.

тить следующие этапы в разработке образов. Первым по времени, не обозначенным датой, мы считаем рисунок пером и тушью, изображающий фигуру Сони без всякого фона, и набросок головы Раскольникова. Соня в мужском пальто, в клетчатом платке, съехавшем с головы и открывшем растрепанные волосы, невысокая и слегка неуклюжая, имеет вид бедной проститутки где-нибудь на окраине города. У нее напряженный взгляд; обеими руками она придерживает спускающийся с головы платок. В противовес реалистически изображенной Соне набросок головы Раскольникова, красивой, но лишенной индивидуальных черт, очень условен.

Следующая стадия работы над образом Сони видна на рисунке пером, тушью, датированном 1897 г. Это уже иная женщина, с явно выраженными чертами интеллигентки. Она стройнее, волосы красиво спускаются на шею, в руке зажат носовой платок. Выражение лица испуганно-напряженное, во всей фигуре застывшее движение протеста. Относящийся к этому же году другой рисунок объясняет ее движение. Действие переносится в комнату Сони, где Раскольников склоняется перед ней до земли. Движение Сони объясняется как желание поднять Раскольникова, не позволить ему поклониться ей.

К 1899 г. относится работа над фигурой Раскольникова, изображенного в момент поклона (голова и руки), а также большой эскиз всей композиции. Лицо Раскольникова на некоторых рисунках имеет несколько «елейный», смиренный вид, на других оно искажено страданием. Несомненна установка на «евангельский» тип традиционного изображения лица Христа. Соня теряет движение протеста и испуга, которое было у нее на рисунке 1897 г., на ее лице грусть, жалость к Раскольникову, весь ее образ пассивный, меланхолический. Довольно отчетливо передается обстановка комнаты: комод с зеркалом и горящей свечой, икона, окно, стул, висящая одежда. На подготовительном эскизе сохранилась надпись, сделанная славянской вязью: «Не тебе поклонился, поклонился всему страданию человеческому». Такая же надпись срезана у главного эскиза.

Наконец, к 1900 г. относится рисунок углем, который выявляет новую стадию работы. Отброшены все бытовые детали. Виднеется лишь черное окно и черный комод, у которого стоит Соня. Фигура Раскольникова, прижатая к полу, с закрытым руками лицом, почти сливается с мраком. Темная фигура Сони стоит как бы в сиянии (сзади ее помещена горящая свеча, которую не видно). Ее высокая стройная фигура, одетая в струящиеся складки материи, закрытое руками лицо и темный падающий платок, как крыло, опущенное вниз, создают впечатление символической фигуры, нечто напоминающее «падшего ангела». Общее впечатление — безнадежности, отчаяния.

Путь, пройденный молодым Добужинским в работе над избранной темой, чрезвычайно характерен: от бытовой реалистической зарисовки через идейно-повествовательную живопись — к символизму, к предельно сконцентрированному выражению в образе внутреннего содержания события.

Со временем Добужинский стремился преодолеть символизм, и в его творчестве стала явственно выступать тенденция к реализму. Но до некоторой степени условность внешней формы, так же как тяготение ко «второму плану» восприятия мира, восприятия символического, у него остались и представляются его характерной чертой.

Добужинский много работал над иллюстрацией литературного текста и над книжным оформлением, и каждая его работа по-своему поучительна. При всем разнообразии приемов иллюстрирования, в них есть нечто объединяющее: художника не удовлетворяет иллюстрация как коммента-

рий, как сопутствующее повествование, для него важнее выразить своими художественными средствами стиль литературного повествования как во внешнем, так и в более углубленном смысле этого слова. И это ему хорошо удается, потому что он тонко и чутко воспринимает специфику каждого литературного произведения. Он, действительно, прекрасный «читатель среди художников».

К иллюстрированию Достоевского, писателя, с которым его в прошлом связывали уже многие работы [60], Добужинский подошел вплотную в период полной зрелости своего дарования. Необходимо отметить особое тяготение, которое всегда было у Добужинского к Достоевскому. Выдающееся значение получили рисунки Добужинского к «Белым ночам».

Появление книги (1923 г.) вызвало самые восторженные отзывы в печати, отражавшие вкусы и настроения недавних «мирискусстников». Но можно ли в рисунках Добужинского видеть только прекрасную передачу петербургского пейзажа, его обаяния, столь близкого сердцу «пассеистов»? Рецензент, который тотчас после выхода книги с чувством писал следующие строки, очень односторонне и узко оценил значение рисунков художника. «И для того, кто любит Петербург, стройную громаду его архитектуры, кто был хоть раз отравлен красотой его белых ночей, когда линии города принимают сказочные очертания,— иллюстрации Добужинского к Достоевскому будут навсегда драгоценны и чудесны» [61].

Рисунки Добужинского — конечно, не только зарисовки старого Петербурга, хотя город и является как бы «главным героем» всех иллюстраций. Эти рисунки неотделимы от произведения Достоевского.

Мы сказали выше, что Добужинский добивался в своих иллюстрациях синтеза идейно-повествовательного комментария с образным воплощением стиля произведения. Повесть, выбранная Добужинским для иллюстрирования, принадлежит к ранним произведениям Достоевского, проста по сюжету, в ней всего два-три действующих персонажа. «Что здесь иллюстрировать?» — спрашивает один из критиков Добужинского и так разъясняет подход художника к своему литературному материалу: «Душевный мир одинокого мечтателя невыразим, внешние события малоинтересны и так однообразны. Тогда Добужинский обращает главное свое внимание на архитектурный пейзаж, который лишь «задан» в повести нашему воображению. И надо ли говорить, с какой проникновеннейшей любовью и именно в духе раннего Достоевского воспроизведен Петербург сороковых годов. Всюду — на концовках, виньетках и больших рисунках — мы видим громады многоэтажных домов, тихие ночные улицы, сонные каналы. Фигуры героя и героини сравнительно мало заметны. Здесь два основных момента повествования, психологический и описательный, находятся в обратном соотношении, чем у Достоевского, для которого главное — сердечная драма мечтателя, а картины белых ночей и города — лишь фон. Иллюстратор отнюдь не стремится воплотить все образы писателя, а лишь дополняет его, и именно там, где средства последнего ограничены. Таким образом, создается редкая по органической цельности вызываемых переживаний иллюстрированная книга» [62].

---

[60] Добужинский оформил в Московском Художественном театре две постановки по произведениям Достоевского: «Николай Ставрогин» (1910 г., по роману «Бесы») и «Село Степанчиково» (1914 г.), для которых им были сделаны многочисленные этюды.

[61] «Среди коллекционеров», 1923, июнь-октябрь, стр. 45. Подпись: Ив. Л. (И. И. Лазаревский).

[62] Л. Розенталь. Добужинский-иллюстратор.— «Печать и революция», 1924, кн. 1, стр. 102.

Все сказанное здесь — верно и тонко. Но критиком не отмечен тот общий стиль элегической грусти, который характерен и для повести, и для рисунков и объединяет их. Петербург на рисунках Добужинского точно тоскует и плачет в безнадежности вместе с мечтателем, переживает с ним его драму — драму человека, потерявшего все свои душевные связи с людьми, оказавшегося вне потока общественной жизни.

Достоевский в 1847 г. по личному опыту знал гнетущую тоску такого состояния и знал, что выход из него один — возвращение из мира воображаемого в мир действительный, в мир человеческих отношений. В одном из фельетонов («Петербургская летопись») Достоевский-петрашевец дал почти буквально совпадающее с повестью изображение мечтателя, но не идеализировал его, а, объяснив его появление, резко осудил в следующих словах: «А знаете ли что́ такое мечтатель, господа? Это кошмар петербургский, это олицетворенный грех, это трагедия безмолвная, таинственная, угрюмая, дикая...» (XIII, 30). Несколькими строками выше Достоевский объясняет, что мечтательность есть следствие бездеятельности, а последняя есть результат общественных условий русской жизни. «А много ли нас, русских, имеют средства делать свое дело с любовью как следует... Многие ли, наконец, нашли свою деятельность?» (XII, 29), — спрашивает он. В «Белых ночах» трагедия мечтателя рисуется в элегических тонах, с явным сочувствием герою, но обреченность его существования тем не менее совершенно ясна. Ощущение этой обреченности и наполняет маленький «сентиментальный роман» той особой меланхолической грустью, которая придает ему болезненный оттенок.

Вот этот специфический характер обреченности, пронизывающий «маленькую трагедию» Достоевского, и передал в рисунках Добужинский. В них нашла отражение драма социального одиночества, отрешенности от действительной жизни, которую переживает мечтатель. Город изображен жутко пустынным, точно вымершим. Оттого такое сильное трагическое впечатление производит на фоне этих пустынных человеческих жилищ одинокая фигура потерянного среди них человека. Художнику не надо изображать выражение его лица — контраст так велик, что создает нужное впечатление обреченности, безнадежной грусти, одинокого существования.

Художник, рисовавший в 1922 г. эти исполненные большого мастерства листы с видами Петербурга, был чужд той жизни, которая нарождалась и крепла на изображаемых им улицах. Страстно любя этот город (это чувствуется во всем творчестве Добужинского), он не находил более с ним связей, он оставался в стороне от его действительной жизни. Добужинский мог по-своему переживать драму одинокого «мечтателя», изображенного Достоевским, и во всяком случае остро ощущать его переживания. Крепкая стилевая связь литературного произведения и его иллюстраций свидетельствует о глубоком проникновении художника в замысел писателя.

Нам остается сказать о последней работе Добужинского над Достоевским, относящейся ко времени жизни художника в Советском Союзе. Это рисунки, помещенные в книге Н. П. Анциферова «Петербург Достоевского», 1923.

Как и в рисунках к «Белым ночам», перед нами проходит здесь ряд зарисовок старого Петербурга. Но в них нет элегической грусти иллюстраций к «Белым ночам», они сумрачнее, жестче уже в силу самого задания, которому служат (дома, связанные с трагедией Раскольникова). Рисунки эти не имеют той тесной спаянности с текстом произведения, которую мы отмечали, говоря о «Белых ночах», не передают они и напряженного стиля повествования о драме Раскольникова.

Зато рисунки, помещенные в «Петербурге Достоевского», с успехом выполняют иную функцию. Они очень четко изображают социальный фон романа, дают прекрасный исторический комментарий к пониманию драмы Раскольникова как драмы бедняка-интеллигента в капиталистическом городе. Проеденные ржавчиной железные ворота; оббитые ступени и путаные переходы узких каменных лестниц; огромные «капитальные» дома с нарядными уличными фасадами и безобразно обнаженными стенами, обращенными в сторону пустырей; самые эти пустыри, образовавшиеся от разрушения мелких деревянных домишек; трактиры и пивные, ютящиеся у подножия «капитальных» домов, и мрачные силуэты церквей, завершающие панораму города,— таков Петербург, показанный Добужинским как фон характернейшей петербургской трагедии XIX в.— трагедии Раскольникова.

5

В дореволюционное время, кроме затерянного в альманахе «Ползункова» и жалких дешевых книжек для «народа» и детей, ни одно произведение Достоевского не появилось в печати с иллюстрациями. Иллюстрированные сочинения Достоевского начали выходить книга за книгой лишь в советскую эпоху. В 1923 г. появились, как сказано выше, «Белые ночи» с рисунками Добужинского, в 1928 г. был перепечатан отдельным изданием «Ползунков» с рисунками Федотова, в 1930 г.— «Игрок» с рисунками Алексеева, в 1931 г.— «Кроткая» с рисунками Сурикова, в 1935 г.— «Преступление и наказание» с рисунками Боклевского и «Село Степанчиково» с рисунками Милашевского, в 1936 г.— «Неточка Незванова» с рисунками С. Шор, в 1940 г.— «Бедные люди» с рисунками Шабанова, «Кроткая» с рисунками Алексеева (в издании «Повести» Достоевского) и др.

Ряд иллюстрированных изданий отдельных произведений Достоевского вышел в связи с чествованием памяти писателя в 1956 г. Достойным завершением вековой истории иллюстраций к сочинениям Достоевского стало вышедшее в этом году в Гослитиздате «Преступление и наказание» с многочисленными рисунками Д. А. Шмаринова. Многолетний труд художника нашел прекрасное воплощение в этой вдумчиво и любовно изданной книге.

Надо отметить, что в музеях и в частных собраниях хранятся иллюстрации к Достоевскому ряда советских художников, также предназначавшиеся для изданий, почему-либо не осуществленных (офорты Сарры Шор для издания «Бесов», рисунки пером Б. Рыбаченкова к «Братьям Карамазовым» и др.).

Кроме того, надо сказать несколько слов об иллюстрациях к произведениям Достоевского, которые авторами предназначались для показа в литературных музеях. Серия акварелей П. Строева была сделана для экспозиции «Братьев Карамазовых» в музее Пушкинского дома в Ленинграде еще в 30-х годах. Ряд иллюстраций (акварели, рисунки пером, углем, тушью) сопровождают историю творчества Достоевского, развернутую на стенах Музея Достоевского в Москве. Здесь находятся акварели Н. В. Верещагиной, отразившие одну сторону ранних произведений Достоевского — глубокое сочувствие обидам и страданиям «маленьких людей» (Бедные люди», «Белые ночи», «Неточка Незванова», «Униженные и оскорбленные»), рисунки В. Домогацкого к «Запискам из Мертвого дома», М. Ройтера к «Подростку»; большая акварель С. В. Герасимова «Арест Дмитрия Карамазова» и многие другие.

Д. А. Шмаринов.— Иллюстрация к роману «Преступление и наказание». Лестница

Д. А. Шмаринов.— Иллюстрация к роману «Преступление и наказание». Процентщица

Д. А. Шмаринов.— Иллюстрация к роману «Преступление и наказание».
Соня Мармеладова

Д. А. Шмаринов.— Иллюстрация к роману «Преступление и наказание». Свидригайлов

Мы не ставим себе задачу критически рассмотреть многочисленные иллюстрации к Достоевскому, появившиеся в течение более чем сорока лет существования советского искусства. Это значило бы говорить о путях всей советской графики, ее исканиях, срывах и достижениях. Среди иллюстраций к сочинениям Достоевского есть много неудач, но почти все они по-своему поучительны и интересны, так как отражают поиски художников, их стремление не только комментировать текст произведения, но и раскрыть образы, передать идейное содержание и художественный стиль созданий Достоевского. Мы коснемся далее лишь тех работ, которые кажутся нам особенно значительными в этой области.

Начнем с произведения, которое, не являясь иллюстрацией в прямом смысле слова, тем не менее имеет непосредственное отношение к нашей теме. Это портрет Достоевского работы В. А. Фаворского (1929).

Портрет дает очень сходное изображение Достоевского конца 70-х годов, но это сходство с реально существовавшим человеком — лишь одно из достоинств гравюры. Она изображает не только Достоевского-человека, но Достоевского — автора «Дневника писателя», «Братьев Карамазовых», его миропонимание. Портрет помогает понять последний роман Достоевского, так как является своего рода комментарием, максимально обобщенной иллюстрацией к нему.

Под несомненным влиянием Добужинского-иллюстратора начал свою работу над Достоевским Н. В. Алексеев (1894—1934), создавший иллюстрации к «Игроку» и к «Кроткой». В духе Добужинского Н. В. Алексеев «пресытил» издание «Игрока» рисунками: заставки, концовки и большое количество листовых иллюстраций шаг за шагом пересказывают роман Достоевского, иногда «дополняя» его, заостряя внимание читателя на подробностях или формулируя содержание отдельных глав в эмблематичных концовках [63].

«Проволочная» манера художника также сближает эту работу Алексеева с одним из периодов художественного пути Добужинского.

Не говоря уже о том, что стиль эмблем (пистолеты, кошельки с деньгами, сердца и пр.) по своей архаичности совершенно не соответствует стилю Достоевского, самый четкий рисунок, одинаково тщательно передающий и патетические жесты игрока и туалеты модных дам, не всегда вяжется с напряженным, ярко окрашенным субъективным отношением, повествованием рассказчика. Но все же есть среди рисунков Алексеева и много удач. Легкий юмор рассказа, его сатирические характеристики (например, сцена Алексея Ивановича с супругами баронами), страстные порывы игрока и трагический образ Полины схвачены и запечатлены им в ряде прекрасных иллюстраций.

Второй работой Н. В. Алексеева, посвященной Достоевскому, были его многочисленные рисунки к «Кроткой». Этот рассказ — одно из самых сложных произведений Достоевского, замечательное по своей социальной насыщенности, по тонкому психологическому анализу. И вместе с тем это одно из наиболее «мучительных», жестоких произведений Достоевского. «Я озаглавил его «фантастическим», тогда как считаю его сам в высшей степени реальным. Но фантастическое тут есть действительно, и именно в самой форме рассказа...» (XI, 443),— писал в предисловии Достоевский.

Надо отметить, что в 1931 г. вышло издание «Кроткой» с рисунками А. М. Сурикова (1907—1946), издание очень плохое в полиграфическом отношении. Художник воспринял драму «Кроткой» как продукт растуще-

[63] Подобный прием использовал Добужинский в иллюстрациях к книге М. Кузьмина «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо графа Калиостро». Пг., 1919.

го капиталистического города. Город он делает как бы действующим лицом в повествовании, подчеркивая его постоянное присутствие во всех актах драмы. Но город А. Сурикова не элегический и стильный Петербург «Белых ночей» Добужинского и даже не Петербург Раскольникова, мрачный и унылый, в рисунках того же Добужинского. Это — нагромождение условных, бесстильных и тем более страшных домов-ящиков, рядом с которыми ничтожны крохотные фигуры героев рассказа.

Условный город-фон (в заставках и в двух отпечатанных в тексте иллюстрациях) приобретает реальность и вещественность в цветных иллюстрациях. Он входит как непосредственный участник событий двух этапов драмы «Кроткой»— ее начала и конца: темная лестница огромного дома, по которой героиня повести поднялась впервые в кассу ссуд, и жуткий двор-колодец, изображенный сверху, с высоты его крыш, с высоты окна, из которого бросилась она, ища смерти.

Рисунки Сурикова не оставляют цельного впечатления. Они не сливаются с текстом повести и не касаются в сущности основного в ней: мрачная, изломанная психология рассказчика, организующая весь материал и стиль повести, осталась вне внимания художника. Не получился и тот реализм «в высшей степени», о котором писал Достоевский. Наоборот, рисунки явно субъективны и нереалистичны.

Работа Н. В. Алексеева над «Кроткой» была в то же время его последней художественной работой: он создавал иллюстрации к мрачной повести Достоевского, сам приговоренный к неизбежной смерти от тяжелого недуга. В течение последних месяцев жизни с необычайной тщательностью вновь и вновь фиксировал он на бумаге драму трагической гибели жертвы и драму оставшегося в живых ее мучителя. Для Алексеева, как и для Достоевского, главное в повести — не социальные предпосылки, не «фантастическое» оформление, а мучительная психология действующих лиц. На этом заострил он все свое внимание. Иллюстрации производят очень сильное и тяжелое впечатление, несмотря на то, что они остались незаконченными и представляют лишь подготовительные этюды. Художник создал образы, порой сливающиеся с образами писателя, по-своему их дополняющие — там, где писатель лишь бегло набрасывал их очертания. Дополнения художника до такой степени сделаны в стиле Достоевского, что в его повести начинаешь искать эту крышку гроба, прислоненную к стене в передней, большие ночные туфли у кровати мужа, описание его домашнего халата. И вместе с тем эти реалистические подробности рисунков не только не заслоняют главное — душевную драму рассказчика, а до какой-то степени заостряют ее понимание контрастом обыденного с драматическим.

«Дополнения» Алексеева могут быть сравниваемы с дополнениями, которые позволил себе Федотов, иллюстрируя «Ползункова». И тут и там вживание художника в текст, глубокое родство с изображаемым позволили художникам продолжать повествование писателя своими средствами. В рисунках, изображающих «Кроткую» в семье теток, Алексеев, использовав намеки Достоевского, развернул целую картину, насыщенную и социальным и психологическим содержанием. Но не только внешнее окружение персонажей изобразил художник: он показал их изломанный внутренний мир, их напряженную борьбу друг с другом, нигде не переходя в мелодраму, риторику пересказа. «Бесовская гордость» мужа, бунт «кроткой», опустошенность и растерянность рассказчика после драмы, когда он хочет «собрать в точку» свои мысли,— все дано в том вполне реальном и глубоко трагическом плане, который характеризует всю серию последних рисунков Алексеева.

Неровная, иногда надуманная манера его иллюстраций к «Игроку» сменилась манерой, овладевшей самым существенным в направлении иллюстрируемого писателя. Вырванный болезнью из жизни, художник лелеял мечту иллюстрировать большие романы Достоевского. Рисунки к «Кроткой» убеждают, что Алексеев действительно сумел найти свой ключ к «показу» Достоевского.

Самое значительное достижение в области советской иллюстрации Достоевского — несомненно, рисунки Д. А. Шмаринова к «Преступлению и наказанию». Выполненная в основном еще в 1935—1936 гг., работа эта в 1940—1950-е гг. опять привлекла к себе внимание художника, который пополнил ее новыми рисунками, а к некоторым из старых дал новые варианты. Рисунки были впервые частично воспроизведены при тексте романа (издание 1941 г.), демонстрировались на нескольких выставках и получили самую блестящую оценку в печати.

Д. А. Шмаринов избрал наиболее художественно совершенное, наиболее «классическое» произведение Достоевского.

Одной из несомненных заслуг Шмаринова является его связь с лучшими традициями прошлого, умение использовать их и создать на их основе нечто новое, более совершенное и вместе с тем вполне оригинальное и свое. Недаром старые мастера — художник Д. Н. Кардовский, учитель Д. А. Шмаринова, сообщивший ему особый вкус к русской классической литературе и иллюстративному искусству, и М. В. Нестеров, следивший за его творческим развитием,— высоко оценили эту работу. В своих иллюстрациях к Достоевскому Шмаринов использовал все пути, какими шли его предшественники: он воплотил отдельные образы почти всех действующих персонажей произведения, показал ряд сцен, в которых развертывается действие романа, и, наконец, дал в многочисленных рисунках тот Петербург, который представлен в романе не только как фон, но как неотъемлемая, необходимая среда, вырастившая его героев и определившая развертывающееся действие.

Д. А. Шмаринов в своей автобиографии так рассказывает об изучении старого Петербурга. «В 1936 году мною,— пишет он,— была закончена большая работа (около 60 рисунков) — «Преступление и наказание»... Этой работе предшествовали две поездки в Ленинград для сбора материалов и зарисовок «Петербурга Достоевского». Все закоулки вокруг Сенной площади, набережные, мрачные дворы и черные лестницы по Екатерининскому каналу (основное место действия романа) — все зарисовано более чем в двухстах рисунках и легло в основу моих иллюстраций» [64].

Изображение Петербурга как непременного фона, на котором разыгрываются драматические события произведений Достоевского, как мы видели, восходит к началу 80-х годов, к работам Князева, Рейнке и др. В двух работах Добужинского «Петербург Достоевского» получил уже столь высокое художественное воплощение, что, казалось, далее по этому пути идти некуда. Однако рисунки Шмаринова, перекликаясь иногда с Добужинским, все же дают еще столько своего, нового и в то же время так органически сливаются с рассказом Достоевского, что можно только удивляться остроте зрения художника и глубокому проникновению его в замысел автора.

В создании «типажа» действующих лиц романа Д. Шмаринов имел предшественником такого большого мастера, каким был Боклевский.

---

[64] Автобиография Д. А. Шмаринова. В кн.: «С. В. Герасимов, А. А. Дейнека, П. П. Кончаловский, С. Д. Лебедева, В. И. Мухина, Д. А. Шмаринов», М., «Издание Гос. Третьяковской галереи». 1944, стр. 68.

И здесь опять, как и в пейзаже, художник был очень внимателен к традиции, идущей от современника Достоевского и современника Лужиных, Лебезятниковых, Мармеладовых. Однако и здесь образы Шмаринова если иногда и вызывают в памяти образы Боклевского, то всегда превосходят их большей близостью к стилю Достоевского, к психологии его персонажей. Удивительна по силе выразительности Алёна Ивановна на рисунках Боклевского. На рисунках Шмаринова Алёна Ивановна воплотилась в образ настолько страшный и в то же время живой и реальный, настолько врезающийся навсегда в память, что впечатление от рисунков Боклевского перед ним слабеет, стирается. Д. А. Шмаринов первый отразил в своих рисунках болезненный надрыв в сложной душевной жизни женских образов «Преступления и наказания» (Соня и Дуня), показал их самозабвенную любовь к окружающим.

Остановимся на воспроизведении центрального образа романа — Раскольникова. Он не удавался предшественникам Д. А. Шмаринова, и ему он удался не сразу и не вполне. Более старый рисунок (1936), изображающий Раскольникова тотчас после убийства старухи, перед приходом Лизаветы, неудачен, так как передает лишь ужас, охвативший преступника, и ничем не помогает в понимании образа Раскольникова. Вряд ли избранный момент в повествовании Достоевского должен был служить темой для иллюстрации.

Другое изображение Раскольникова — «Раскольников в каморке» (1945) можно считать одним из наиболее значительных созданий Д. А. Шмаринова. В нем художнику удалось передать драму одинокого фанатика, потерпевшего крушение своей «идеи», зашедшего в тупик и тщетно стремящегося найти какое-то оправдание своему преступлению. Жаль, что Д. А. Шмаринов не показал нам и другой образ Раскольникова, который так настойчиво рисует Достоевский главным образом в 1-й части романа: Раскольникова, верящего в свою «идею» и в свои силы для ее выполнения, бросающего вызов обществу, порочность которого он ясно видит и которое презирает.

Изображения Раскольникова сопровождаются целой серией сцен романа, в которых зафиксированы важнейшие узловые моменты повествования о его трагедии. По иллюстрациям Д. А. Шмаринова зритель следует за «блужданиями» Раскольникова от его первого посещения старухи до его земного поклона на Сенной. Но не только трагедию «идеи» Раскольникова изобразил в этих сценах художник. С теплым сочувствием представил он в ряде рисунков драматическую судьбу семьи Мармеладовых и Дуни Раскольниковой, подчеркивая остроту социальных конфликтов, жертвами которых они являются.

Работа Д. А. Шмаринова над романом Достоевского во многих отношениях может служить примером для молодых иллюстраторов: высокая требовательность к себе, проявленная художником, глубокое проникновение в идейный и социальный смысл иллюстрируемого произведения, мастерство исполнения делают его творчество одним из высших достижений советской иллюстрации.

В иллюстрациях Д. А. Шмаринова ярко воплотилось стремление ряда художников отобразить трагедию «маленького человека» в современном капиталистическом городе, показать ее в теснейшей связи с изображением этого города. Появившиеся после рисунков Д. А. Шмаринова иллюстрации к «Бедным людям», «Неточке Незвановой», «Униженным и оскорбленным» (например, иллюстрации Н. В. Верещагиной и др.) в той или иной мере испытали на себе влияние ставших «классическими» иллюстраций Шмаринова.

Но указанная тема, тема «маленького» человека, характерная для первой половины творчества Достоевского, перестает быть центральной в его последних романах. Их социально-политическое содержание и философский смысл усложняются так же, как и психология персонажей с их размышлениями, рассуждениями и диалогами. Неудивительно, что попытки иллюстрировать поздние романы Достоевского немногочисленны и по большей части мало удачны. Для отображения в иллюстрациях этих романов художнику надо найти иной ключ, иной подход, чем для иллюстрирования произведений раннего Достоевского. Характерно, что два поздних его романа — «Бесы» и «Братья Карамазовы» — уже не «петербургские» романы: они — вне определенного города, они — Россия, по-своему понятая Достоевским. Да и для иллюстраций «Идиота» и «Подростка» вовсе не обязателен петербургский фон, который так неотрывно связан с отображением «Униженных и оскорбленных» и «Преступления и наказания».

Перед художниками-иллюстраторами стоит трудная задача — вскрыть средствами своего искусства насыщенность философскими проблемами, политическую остроту, сложнейший психологизм поздних романов Достоевского. Художник, не овладевший философским и психологическим богатством романов, стоит перед опасностью стать иллюстратором их сюжетов, приобретающих вне их идейного содержания мелодраматический или детективный характер.

Дать героям Достоевского, мучительно ищущим правду и красоту жизни, художественное воплощение в зрительных образах, через них же ввести читателя в мир сложнейших противоречий, многочисленных pro и contra, которые пытался разрешить в своих позднейших романах автор,— такова действительно трудная задача, разрешение которой требует от художников не только глубокого понимания, но и критического освоения наследия Достоевского.

Я. М. СТРОЧКОВ

СОВРЕМЕННОЕ СОВЕТСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ О ДОСТОЕВСКОМ

(Обзор юбилейной литературы)

В 1956 г. все прогрессивное человечество отмечало 75-летие со дня смерти великого русского писателя Ф. М. Достоевского.

Большой размах проведению этого юбилея не только на родине писателя, но и в других странах мира был придан решением Бюро Всемирного Совета Мира. В нашей стране к юбилею и вскоре после него издавались огромными тиражами произведения Достоевского. Достаточно назвать 300-тысячный тираж начатого в 1956 г. десятитомного собрания сочинений Достоевского. Пожалуй, не было ни одной газеты или журнала, где не помещались бы статьи о Достоевском или материалы его биографии. Театры ставили спектакли, по радио читались отрывки из произведений Достоевского, лекции и беседы о его творчестве, музеи развернули новые экспозиции. Широкого размаха достигла организация лекций и бесед о писателе на предприятиях, в учреждениях, школах, библиотеках. В Колонном зале Дома Союзов, там, где Достоевский произнес свою знаменитую речь о Пушкине, состоялось торжественное юбилейное заседание с участием общественных организаций советского народа и представителей зарубежных стран. В Институте мировой литературы имени А. М. Горького Академии наук СССР была проведена двухдневная научная сессия, в работе которой участвовали крупнейшие литературоведы страны.

Юбилей 1956 г. ознаменовался не только многочисленными изданиями произведений Достоевского и постановками его произведений на сцене, но и значительным вкладом в дело изучения творчества писателя.

Задача этой статьи — дать обзор того, что было сделано советским литературоведением в юбилейном 1956 г., рассмотреть, во-первых, какие из наболевших вопросов изучения творчества Достоевского нашли определенное научное решение и, во-вторых, какие проблемы, требующие обстоятельного решения, возникли в ходе исследовательской работы.

В 1956 г. у нас появилось во много раз больше статей и исследований о Достоевском, чем за все предшествовавшее десятилетие.

Наш обзор не претендует на исчерпывающую характеристику всей появившейся литературы о Достоевском и тем более не ставит целью дать исчерпывающие оценки многочисленным статьям и исследованиям.

* * *

Обострение идеологической борьбы в послевоенные годы, поход империалистической реакции против самых основ советского строя и коммунистической идеологии делали особенно актуальной и необходимой заботу о чистоте и боеспособности нашего идеологического оружия. В частности, необходимо было показать недопустимость идеализации реакционных сторон мировоззрения Достоевского, писателя, посвятившего свое творчество великим гуманистическим идеям, но в то же время отвергавшего революционные методы борьбы за свободу и счастье народа.

В борьбе против идеализации Достоевского критики иногда впадали в крайность, подчеркивая преимущественно реакционные стороны в мировоззрении и творчестве писателя, не замечая, что в его произведениях отражены существенные стороны социальной действительности, глубокие противоречия классового общества и что чувства и настроения угнетенных масс, отраженные в ярких художественных образах Достоевского, объективно направлены против реакции, против своекорыстия эксплуататорских классов.

Творчество Достоевского никогда в нашей стране не было «под запретом», как клеветала реакционная печать. Музей Достоевского в Москве не закрывался, книги Достоевского по-прежнему выдавались в библиотеках. Но отсутствие новых обстоятельных исследований о Достоевском, соответствовавших возраставшему уровню и задачам советского литературоведения, само по себе являлось серьезным недостатком.

Советское литературоведение должно было сосредоточить свое внимание на этом важном участке большого фронта культуры, и оно чувствовало свои силы достаточно возросшими для того, чтобы решать сложные проблемы наследия Достоевского с чувством ответственности за научную истину.

Юбилей Достоевского не был только хронологическим поводом для расширения культурных контактов между миролюбивыми народами. Он был для советского литературоведения неотложной внутренней потребностью, острой необходимостью.

Общие итоги юбилейного года можно подвести следующим образом: советское литературоведение внесло значительный вклад в дело подлинно научного, исторически объективного изучения творчества Достоевского, и в то же время оно успешно выиграло бой против реакции на этом участке культуры. Если до юбилея реакционная печать на Западе чувствовала себя хозяином положения, задавала тон и вынуждала советскую печать занимать оборонительную позицию, то после юбилея доминирующим стало советское литературоведение, ведущее активную, наступательную борьбу. Разумеется, реакция не прекратила и не прекратит своих попыток использовать творчество Достоевского в своих целях, да и нет оснований считать, что у нее отрезаны все пути для этого: советское литературоведение сделало только первый действительно крупный шаг в этой области, и ему рано почивать на лаврах. Но соотношение сил уже изменилось коренным образом в нашу пользу. И в этом можно видеть еще одно доказательство всепобеждающей силы марксистско-ленинской теории, которой вооружена наша наука.

Большое значение в проведении юбилея имели тезисы, изданные Союзом писателей СССР и Институтом мировой литературы имени А. М. Горького Академии наук СССР, а также статья о Достоевском во втором номере журнала «Коммунист» и в особенности — редакционная статья «Правды» от 6 февраля 1956 г.

«Правда» по-партийному четко сформулировала задачу борьбы за подлинного Достоевского.

Характеризуя глубокую противоречивость мировоззрения и творчества Достоевского как отражение объективных противоречий действительности, «Правда» указывает: «Не надо ни преуменьшать, ни преувеличивать сильные и слабые стороны в его творчестве»[1]. «Правда» призывает к партийному, критическому освоению наследия Достоевского и выражает уверенность, что наши современники сумеют очистить правду Достоевского от «достоевщины». «Разоблачение всяческих попыток извратить смысл и значение творчества Достоевского — это борьба за подлинного Достоевского, за непреходящую ценность его страстного художественного слова».

Редакционная статья «Правды» характеризует Достоевского как гениального русского и мирового писателя, чье творчество обогатило мировую литературу и завоевало в ней одно из первых мест. «Прогрессивные стороны творчества Достоевского неразрывно связывают его с передовой, гуманистической русской литературой — с литературой, которую создавали Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Некрасов, Толстой». Лучшие страницы произведений Достоевского, проникнутые идеями гуманизма, отражают судьбы простых людей, страдавших под гнетом крепостников и чиновников, под гнетом буржуазных хищников. «В произведениях гениального художника-реалиста, человека, остро чувствовавшего и с сердечной болью воспринимавшего непримиримые конфликты в жизни родной страны, чуткого к неисчислимым страданиям простых людей в самодержавно-капиталистической России, даны картины русской жизни того времени, потрясающие ум и сердце читателя своей верностью жизненной правде и художественной силой». Правда жизни, отраженная в творчестве Достоевского, вызывает дух протеста, побуждает к борьбе за всех униженных и оскорбленных. Современные реакционеры, фальсифицируя творчество Достоевского, замалчивают «его страстный протест против буржуазного общества, его горячее стремление выступить в защиту людей, задыхающихся под гнетом эксплуатации, безмерно страдающих от подавления всего человеческого в человеке». Борьба за подлинного Достоевского — это борьба за великого художника-гуманиста, рассказавшего правду о жизни миллионов угнетенных.

---

[1] «Великий русский писатель. К 75-летию со дня смерти Ф. М. Достоевского».— «Правда», 6 февраля 1956 г.

Однако правда — потрясающие картины жизни обездоленных, безмерная боль писателя за страдания простых людей — вступала в глубочайшее противоречие с ошибочными выводами, к которым пришел Достоевский, разуверившись в возможности великой народной революции. «Достоевский,— пишет «Правда»,— стал проповедовать незыблемость самодержавного строя, прославлять покорность и смирение, в которых усматривал исконные черты русского народного характера. Разуверившийся в идеалах революционной борьбы, в возможности победы, писатель призывал к примирению народа с господствующими классами». Реакционеры всех мастей поднимали и поднимают на щит именно эту реакционную проповедь Достоевского. Те, кому дороги гуманистические идеи Достоевского, его гениальные художественные образы, запечатлевшие трагедию жизни униженных и оскорбленных, не могут не сражаться с ошибочными выводами писателя, которые увековечивали несправедливый строй, обрекающий миллионы людей на страдания. Борьба за подлинного Достоевского — это непримиримая борьба против ложных выводов писателя, против его реакционной проповеди, опровергнутой всем ходом жизни и революционной борьбы нашего народа.

Журнал «Коммунист» в статье Б. Рюрикова характеризует творчество Достоевского как одно из самых сложных явлений мировой литературы и призывает осмыслить его во всей сложности и противоречивости. Достоевский был ярким представителем великой русской литературы XIX в., которую прославило богатство талантов, выдвинутых самой народной жизнью, кипением общественной борьбы.

Автор «Бедных людей» шел по пути Гоголя и Белинского, продолжая «гоголевское направление» русской литературы, которое было ответом на самые насущные потребности русского общества. «Достоевский развил дальше тему, начатую его великими предшественниками. Он не ограничился темой страдания, он сказал о достоинстве, о духовном богатстве этого «маленького человека»» [2].

Однако уже в раннем творчестве Достоевского возникали чуждые гуманизму, пессимистические взгляды на человека, неверное понимание народности. На это указывал в своих критических замечаниях Белинский. Пережив глубокий идейный кризис в годы каторги и ссылки, Достоевский перестал верить в революцию, выступил против идей революционных демократов. «Передовым, освободительным идеям писатель противопоставлял националистическую идею особой роли «богоносного» русского народа, который якобы чужд революции и вдохновляется христианскими заповедями смирения и всепрощения» (стр. 92). Это наложило тяжелый отпечаток на все дальнейшее развитие творчества Достоевского.

Характерной чертой творчества Достоевского, его большой заслугой была смелая постановка наиболее жгучих и наболевших вопросов общественной жизни. Но противоречия в мировоззрении писателя делали его творчество чрезвычайно неровным. «Там, где писатель отражал правду жизни, где он шел от живых явлений действительности,— там он одерживал творческие победы, там он делал великие художественные открытия. Там же, где брала верх ложная схема, враждебная исторической правде реакционная тенденция, — там писатель терпел идейные и художественные поражения» (стр. 99).

Охарактеризовав основные произведения Достоевского, Б. Рюриков приводит высказывания В. И. Ленина и А. М. Горького, по-партийному остро и принципиально оценивших и сильные, и слабые стороны Достоевского. «Хвататься за самое слабое в творчестве писателя,— пишет Б. Рюриков,— это значит не любить и не ценить его наследия. Подлинная же любовь и уважение — в объективном, всестороннем подходе к творческому наследию замечательного представителя великой русской литературы, в умении отделить Достоевского, выдающегося писателя, гением которого мы гордимся, от «достоевщины», того темного, болезненного, мелкого, что реакционная критика ложно и своекорыстно выпячивает на первый план» (стр. 103).

Статья в журнале «Коммунист» завершается призывом развивать научную дискуссию: «В творчестве Достоевского много неразработанного, неисследованного, есть вопросы, которые требуют выяснения в ходе научной товарищеской дискуссии» (стр. 103).

«Подлинного Достоевского мы никому не отдадим»,— писала «Литературная газета» в редакционной статье 9 февраля 1956 г. Реакционные идеи «достоевщины», против которой так решительно боролся М. Горький,— это слабая сторона творчества Достоевского. Противоречия в мировоззрении Достоевского ослабляли силу его произведений, ложные выводы часто искажали картину действительности, выношенную в чутком сердце художника. Но «было бы грубой ошибкой за этими враждебными субъективными устремлениями писателя не видеть огромной силы

[2] Б. Рюриков. Великий русский писатель Ф. М. Достоевский.— «Коммунист», 1956, № 2, стр. 90.

его реализма, той потрясающей правды жизни, которая объективно отражена в больших социальных картинах, обнажившиx мерзкую подноготную капиталистического общества с его сетями лжи, лицемерия, звериного эгоизма. Эта большая правда встает со страниц ярких книг Достоевского с захватывающими сюжетами и образами. Эта правда отраженной художником действительности сама восстает против ошибочной его морали»[3].

В том же номере «Литературной газеты» И. Анисимов выступает против современных зарубежных фальсификаторов творчества Достоевского. Среди них немало любителей фрейдистских, психоаналитических «исследований». Одни из них, как Фюлоп-Миллер, еще в 20-е годы печатавший фрейдистские статьи и книги о Достоевском, вновь пытаются изобразить великого писателя-реалиста предшественником современного декадентства. Другие, как Доминика Арбан, рассматривают Достоевского как чисто патологическое явление. И. Анисимов приводит один из поразительных примеров подобной критики: «Рассказ «Мужик Марей», в котором все согрето человеческим теплом, где проникновенно показано человеческое величие русского крестьянина, в котором дана незабываемая картина сибирской каторги, госпожа Арбан в своем фрейдистском исступлении называет рассказом о «мальчике-невропате», рассказом, который содержит некое клиническое описание «первого приступа эпилепсии»»[4].

Искажают творчество Достоевского и последователи сравнительно-исторической школы, такие, как Чарльз Пассидж, по мнению которого неповторимые образы Достоевского не порождены русской действительностью XIX в., а возникли из подражания Гофману, чьи повести якобы были мерилом для гения Достоевского. И в работах фрейдистского толка и у последователей сравнительно-исторической школы, отмечает И. Анисимов, общим является то, что «Достоевский отрывается от живой почвы, от общественных противоречий, от борьбы за социальную справедливость, за человеческое счастье. Это вольная или невольная фальсификация Достоевского».

Но есть и такие «исследователи» Достоевского, которые прямо отдают свое перо на службу современной политической реакции. Таков австрийский теолог Иозеф Богатец, автор книги «Империалистическое мышление и философия жизни Достоевского». Подобные авторы и их издатели ставят перед собой прямую цель — разжигать вражду между народами, «противопоставить западное и восточное мировоззрение». «Перед советскими исследователями,— заключает И. Анисимов,— перед всеми прогрессивными честными исследователями стоит задача дать отпор многочисленным фальсификаторам Достоевского и показать Достоевского — подлинного, без фальшивой идеализации, Достоевского в мучительных противоречиях его творчества, Достоевского великого».

В. Дорофеев в газете «Советская культура» характеризует трагедию Достоевского, мучительно искавшего, но не нашедшего истинных путей к освобождению человечества. Революционные демократы видели единственное средство преобразования жизни в том, чтобы поднять народные массы на революционную борьбу против устаревшего строя, а для этого надо было пробуждать чувство человеческого достоинства, укреплять веру трудящихся в свои силы. «И в этом важном историческом деле, вопреки субъективным устремлениям автора, большую помощь прогрессивным силам оказывали лучшие художественные произведения Достоевского, проникнутые пламенным обличением общественного зла»[5]. Сам Достоевский отошел от революционной демократии. В то время, как Герцен преодолевал крах буржуазных иллюзий в социализме, переходя от утопического социализма и буржуазной демократии к научному социализму, Достоевский отшатнулся от всяких идей революционного преобразования общества.

Анализируя эту сложную позицию Достоевского в 60-е годы, У. Гуральник в «Учительской газете» показывает ошибочность субъективных надежд писателя на «третий путь», объективно ведущий к поддержке господствующих классов. В 60-е годы боевой трибуной революционной демократии стал журнал «Современник». Достоевский, издававший вместе с братом журнал «Время», «занял в общественно-политической и литературно-критической полемике резко враждебную по отношению к «Современнику» позицию, ратуя за некий «третий» путь развития России, а по существу смыкаясь с консервативным лагерем. В годы наступившей политической реакции произошло дальнейшее поправение писателя, и этот процесс

---

[3] «Великий писатель».— Редакционная статья «Литературной газеты», 9 февраля 1956 г.

[4] И. Анисимов. Достоевский и его «исследователи».— «Литературная газета», 9 февраля 1956 г.

[5] В. Дорофеев. Великий русский писатель.— «Советская культура», 9 февраля 1956 г.

нашел свое откровенное выражение в ряде антиреволюционных публицистических его выступлений» [6].

Большинство юбилейных статей, анализируя произведения Достоевского, особо выделяет такие романы, как «Преступление и наказание», «Идиот» и «Подросток», в которых дана резкая критика власти денег, бесчеловечных буржуазных отношений. Такова и статья И. Рябова в «Комсомольской правде». Но автор этой статьи, в отличие от многих других, прослеживает также развитие антикрепостнической темы у Достоевского. Достоевский обличал дворян-крепостников не только в сатирической повести «Село Степанчиково и его обитатели» (1859), изображающей целую галерею самодуров и приживал, но и в произведениях, относящихся к пореформенной эпохе — в «Братьях Карамазовых», где рисуется распад семейства Карамазовых, несущих на себе исторический грех паразитствующего класса, в «Бесах», романе, который при всей реакционности общего смысла содержит «сатирические страницы, направленные против русского барства, против губернской бюрократии, выражавшей и защищавшей корыстные интересы дворянского сословия в пореформенную пору» [7].

Статья В. Кирпотина в «Известиях» связывает реализм Достоевского со знанием жизни и отношением писателя к передовым идеям современности. «Влияние Белинского и Гоголя, неотступное внимание к мукам простых людей сделали Достоевского великим реалистом. От принципов реализма художник отступал только тогда, когда неприязнь к революции побуждала его к неверному, искажающему освещению приверженцев демократического лагеря» [8]. Автор статьи отмечает характерную черту художественного метода Достоевского, который предпочитал «воспроизводить не медленное развитие, подготовляющее открытое столкновение противоположных интересов, а момент их взрыва, во время которого его герои напрягают все свои внутренние и физические силы, держат экзамен перед человеческой совестью».

Характеризуя противоречивость мировоззрения Достоевского, пытавшегося занять промежуточную позицию между правительственной реакцией и передовым демократическим лагерем, Н. Степанов в «Труде» подчеркивает, что с противоречивостью мировоззрения писателя связаны характерные черты его метода. «Им был создан новый тип романа, который с особенной полнотой передавал противоречия современной жизни. Это — роман-диспут, роман острых и напряженных конфликтов, глубокого раскрытия характеров в действии» [9].

Б. Мейлах привлекает внимание к эстетическим взглядам Достоевского. Достоевский отрицательно относился к натурализму, к бесстрастному копированию. Он определял силу таланта способностью давать фактам определенное освещение. Автор статьи приводит поучительные слова Достоевского: «Разумеется, тут почти всего важнее, как сам-то художник способен смотреть, из чего составляется его собственный взгляд,— гуманен ли он, прозорлив ли, гражданин ли, наконец, сам художник?» [10]. Достоевский считал работу над злободневными темами современности необходимейшим условием проявления силы таланта и сам ставил на очередь наиболее животрепещущие проблемы социальной жизни.

* * *

Наш обзор юбилейных статей о Достоевском пока ограничивался главным образом наиболее массовыми газетами и характеризовал лишь общую оценку жизни и творчества писателя. В журнальных статьях давались более обстоятельные анализы отдельных произведений Достоевского, рассматривались конкретные проблемы его мировоззрения и мастерства. В журналах «Новый мир» и «Нева» печатались главы из монографии В. Ермилова, о которой будет идти речь ниже.

Итогом большой исследовательской работы явились две статьи Ф. Евнина о мастерстве и художественном методе Достоевского. Одна из них — «О художественном методе Достоевского в 1860—70-х гг.»— появилась еще в конце 1955 г. Автор исследования рассматривает реализм Достоевского как результат *«борьбы двух противоположных тенденций в его художественном творчестве.* Одна из этих тенденций уводила писателя в сторону от действительности, побуждая его подчинять конкретный жизненный материал предвзятым реакционно-идеалистическим схемам. Другая тенденция, приковывавшая внимание Достоевского к живой жизни,

[6] У. Гуральник. Великий русский писатель.— «Учительская газета», 8 февраля 1956 г.

[7] И. Рябов. Федор Михайлович Достоевский.— «Комсомольская правда», 9 февраля 1956 г.

[8] В. Кирпотин. Великий русский писатель.— «Известия», 9 февраля 1956 г.

[9] Н. Степанов. Великий русский писатель.— «Труд», 9 февраля 1956 г.

[10] Б. Мейлах. Сила художника.— «Литературная газета», 9 февраля 1956 г.

к происходившим в 1860—1870-х годах крупным социальным сдвигам, наполняла его произведения глубоко реалистическим содержанием — вопреки всем и всяким предубеждениям и абстракциям»[11].

Для Достоевского чрезвычайно характерно стремление опереться на конкретные жизненные факты, непосредственно почерпнутые из действительности. Он советовал не выдумывать ни фабул, ни интриг, а использовать то, что дает сама жизнь. Но главное состоит в том, как писатель отбирает, обобщает, типизирует жизненный материал: именно тут происходит борьба противоположных тенденций в творчестве Достоевского. «Резко искажающее влияние на типизацию жизненных фактов оказывала прежде всего политическая предвзятость писателя, та уродливая, реакционная призма, сквозь которую он воспринимал и преломлял освободительное движение, его идеологию и деятелей» (стр. 560).

Ф. Евнин показывает на ряде примеров, как типизация жизненных фактов в плане конкретном, социальном и социально-психологическом приводила к торжеству реализма в творчестве Достоевского. Таковы образы Лужина и Свидригайлова, «списанные» с живых прототипов (стряпчий Лыжин и дворянин Аристов). В романах Достоевского содержится целая галерея социальных типов, характеризующих разнообразные слои русского общества 60—70-х годов: аристократы Тоцкий и Радомский, генерал и финансовый туз Епанчин, начинающий делец Ганечка Иволгин, купец Самсонов, купеческий сын Рогожин, кабатчик Трифон Борисович, процентщица Алена Ивановна, чиновники Мармеладов и Лебедев и др. Такого рода второстепенные фигуры составляют типичный для романов Достоевского социальный фон.

Как важнейший критерий реализма Достоевского Ф. Евнин рассматривает характер проблематики произведений, связанный с главными героями — «бунтарями». В этой проблематике отражаются наиболее острые вопросы эпохи, те социально-этические коллизии, которые в пореформенную эпоху встали перед общественным сознанием в связи с победой промышленного капитализма в России (стр. 570). Характеры главных героев Достоевского формируются всесильными «идеями-чувствами», перед которыми как будто отступают на задний план социально обусловленные черты. Однако эти «идеи-чувства», как их называет сам Достоевский в «Подростке», в большинстве случаев оказываются «идеями времени».

Такова «наполеоновская» идея Раскольникова, которая является отражением неумолимых законов капитализма и основного из них: «человек человеку — волк». Такова и родственная ей «ротшильдовская» идея Аркадия Долгорукого, убежденного, что деньги — это единственный путь, который приводит на первое место даже ничтожество. Достоевский хотел подчинить эти «идеи-чувства» своей реакционно-идеалистической концепции, но герои, ставшие рупорами авторских идей смирения, страдания и всепрощения, оказались бледными и безжизненными.

«Идеям времени» у Достоевского соответствуют и «формы времени», отражающие новый темп жизни, новый строй человеческих переживаний. «В романах Гончарова жизнь показана как нечто статическое, изменяющееся лишь медленно и неторопливо; на всем печать устоявшихся форм, давно сложившегося быта; самое развитие действия преимущественно психологическое, а не фабульное. У Достоевского жизнь изображается в ее непрерывном развитии, становлении — на первый взгляд беспорядочном и хаотическом; сюжеты его романов кажутся хаосом внезапно нагромождающихся друг на друга случайностей, цепью исключительных событий, неожиданных катастроф» (стр. 571—572).

Любопытно в статье Ф. Евнина сопоставление «дворянина-приживальщика», которого Достоевский описал в очерке «Маленькие картинки» («В дороге»), с чертом Ивана Карамазова. Писатель воспринял черты своего случайного попутчика как «воплощение идеи срединного, пошлого, мелкого», но, создавая образ черта, переключил эти черты из социально-бытового плана в религиозно-этический, поставил образ на службу религиозно-охранительной концепции о борьбе дьявола с богом в сердцах людей. В этом ирреальном плане представлена и раздвоенность Ивана Карамазова.

Однако в статье Ф. Евнина односторонне трактуется специфическое для Достоевского понятие «реального в высшем смысле слова». Признавая, что писатель в таких высказываниях отталкивался от натурализма, Ф. Евнин тем не менее истолковывает стремление художника проникнуть в сокровенную сущность явлений только в смысле идеалистической эстетики Платона и др. Автор статьи напоминает об идеалистических общефилософских взглядах Достоевского и на этом основании рассматривает поучения старца Зосимы о том, что сущности вещей

---

[11] Ф. И. Евнин. О художественном методе Достоевского в 1860—1870-х гг.— «Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка», т. XIV, 1955, вып. 6, стр. 556—557.

нельзя познать на земле, как выражение эстетики Достоевского, который «пытался подчинить факты действительности «реальностям в высшем смысле» — т. е. преломлял их в религиозно-мистическом аспекте» (стр. 562).

Между тем в эстетических взглядах и художественной практике писателя, в его «реализме в высшем смысле» заключалось и нечто, помогающее раскрыть существенные стороны действительности, углубиться от поверхности явлений до понимания их внутреннего смысла. Характерно замечание самого Достоевского: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глубины души человеческой» [12].

Достоевский был поборником искусства идейного и остро современного; ни разу его перо не принималось за сюжеты исторические, характеры и обстоятельства завершенные. Он был сыном своего времени и всегда стремился служить «злобе дня». Но он считал настоящим искусством лишь то, которое способно подняться над текущей действительностью и раскрыть смысл исторического развития. «Но что делать, однако ж, писателю, не желающему писать лишь в одном историческом роде и одержимому тоской по текущему?»— спрашивал Достоевский в заключительной главе «Подростка» и отвечал: «Угадывать и... ошибаться» (VIII, 476). Достоевский угадывал в «беспорядке и хаосе» острые противоречия современности и трагически ошибался в их оценке.

Историческое развитие страны, будущее народа, на служение которому писатель стремился отдать все силы, было закрыто непроницаемой завесой для того, кто отверг, как ложный путь, борьбу передовой, революционной части общества, партии движения, как называл ее Герцен. В творчестве Достоевского, в его принципах типизации проявились острота художнического взгляда, фиксирующего непримиримые противоречия действительности, темперамент неукротимого бойца и в то же время трагическая слепота мысли, утратившей историческую перспективу. Таков источник мучительных противоречий этого «жестокого таланта».

То, что отсутствие перспективы исторического развития должно было существенно отразиться на эстетике и художественной практике Достоевского, подтверждает динамика основных его образов, убедительно охарактеризованная во второй статье Ф. Евнина [13]. «Движение героя Достоевского,— пишет Ф. Евнин,— есть не эволюция, не трансформация его, а лишь все более и более глубокое раскрытие в напряженных внешних и внутренних столкновениях того основного противоречия, той идеи или страсти, которая в нем воплощена. В романе Достоевского повествуется не об изменениях героя, а о непрерывных, все более драматических метаниях его между одними и теми же полярными крайностями, которые он в себе сочетает, которые вытекают из его «идеи-чувства»» (стр. 159—160).

Ф. Евнин объясняет это особенностями «великого психологического мастерства Достоевского как создателя своеобразных романов-драм», связывает особенности романов Достоевского, построенных «скорее по законам драмы», с общим характером переломной эпохи, в которую жил и творил писатель. «Все эти черты эпохи: новые темпы и ритмы жизни, динамичность, сложность, «сюжетность»— своеобразно преломились в романах Достоевского. Русская пореформенная действительность была в глазах Достоевского полна драматизма. Не случайно поэтому романы Достоевского 60—70-х годов некоторыми своими композиционными чертами напоминают драму» (стр. 155). Однако в эту эпоху писали и Толстой, и Некрасов, и Тургенев, и Лесков. Почему же их произведения строятся по иным законам? Обстоятельства объективно-исторического порядка должны, очевидно, дополняться в таком анализе индивидуальными особенностями творческого пути каждого писателя.

В февральском номере «Звезды» Г. Фридлендер характеризует развитие антибуржуазной темы у Достоевского. Уже в повестях 40-х годов Достоевский обратил внимание на противоречия дворянско-буржуазного города. Исследованию жизни и психологии городского населения Достоевский посвятил всю свою литературную деятельность. В жизни города гораздо сильнее и резче, чем в деревне или в помещичьей усадьбе, выявлялись противоречия нового, капиталистического пути развития, на который вступала Россия. Эта особенность творчества Достоевского отразилась в его остром обличении буржуазной психологии и морали.

В 50-е годы, после пребывания на каторге и в ссылке, Достоевский пришел к выводу, что одной из главных причин противоречий дворянско-буржуазного города был разрыв между господствующим классом и народом. В 60-е годы, после поездки за границу, писатель выступил с резко отрицательной оценкой буржуаз-

---

[12] «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского». СПб., 1883, стр. 373 (второй пагинации).

[13] Ф. Евнин. Выдающийся мастер романа.— «Октябрь», 1956, № 1, стр. 154—168.

ной цивилизации Запада. «Убеждение Достоевского в преходящем характере буржуазной цивилизации, свойственное ему понимание антагонистического характера ее противоречий неизмеримо возвышают великого русского писателя над либеральными мыслителями и писателями той эпохи, которые признавали «вечный» характер буржуазной собственности и буржуазной морали, пропагандировали идею гармонии классовых интересов» [14].

Романы, созданные Достоевским в 60—70-е годы, посвящены беспощадному разоблачению буржуазного индивидуализма. В противоположность буржуазно-декадентским писателям, представляющим индивидуализм, черты распада и психологической разорванности как признак утонченной красоты, рафинированности избранных, Достоевский показывал трагизм положения своих героев, оторвавшихся от народа, бесплодность и бесперспективность их индивидуалистических исканий. «Разоблачение буржуазно-анархического идеала «сильной личности», борьба против реакционных, антидемократических теорий, проповедующих безграничный индивидуализм и презрение к массе, уже в то время, когда эти теории еще только начинали зарождаться и не привлекли к себе внимания широких кругов господствующих классов (как это случилось в эпоху империализма), составляет большую заслугу Достоевского» (стр. 161).

Г. Фридлендер дает социальную характеристику ранних произведений Достоевского: «Молодой Достоевский раскрыл перед читателем мир, который был лишь слегка приоткрыт Гоголем в его повестях: повседневную тяжелую жизнь мещанско-разночинного, демократического населения столицы» (стр. 157).

* * *

Вопрос о том, какой мир, какая с о ц и а л ь н о - и с т о р и ч е с к а я д е й с т в и т е л ь н о с т ь раскрывается в творчестве писателя, всегда представляет для исследователя первостепенный интерес. В отношении творчества Достоевского, как показывает юбилейная литература, вопрос этот особенно сложен. Не случайно, что во многих статьях он просто обойден, а в некоторых решается еще под влиянием старых вульгарно-социологических взглядов.

Правда, сейчас уже почти никто не говорит о писателе как о выразителе интересов господствующих классов. Исключение составляет, пожалуй, только книга С. Борщевского «Щедрин и Достоевский», где утверждается, что «разоблачая сущность «почвеннически»-славянофильской идеологии Достоевского, Щедрин не проводил различия между «почвенниками» и западниками в их отношении к «народу-богоносцу»,— ведь те и другие являлись выразителями интересов господствовавших классов. Для Щедрина именно это обстоятельство было решающим, все же остальное — подробностями, лишь затемнявшими суть дела». Соответственно этому С. Борщевский полагает, что отношение Достоевского к революционным демократам определялось «страхом перед крестьянской революцией, идеологами которой являлись Чернышевский и его соратники»[15].

Гораздо чаще встречаются попытки охарактеризовать Достоевского как защитника корыстных интересов другого узкого социального слоя. Так, П. Николаев называет его идеологом мещанства: «...Как известно, Достоевский критиковал капитализм с позиций такого социального слоя, который не представлял серьезной исторической силы — мещанства в самом широком смысле этого слова: мелкого чиновничества, мелкого дворянства. Это мещанство испытывало чувство страха перед революционностью и крестьянства и пролетариата. Именно поэтому Достоевский как идеолог этого сословия стал активным противником социалистических идей великого русского революционного демократа Н. Г. Чернышевского и его единомышленников» [16].

Я. Билинкис пишет, что в творчестве Достоевского отразился «испуг перед революцией патриархального мещанства» [17]. Б. Трубецкой находит у писателя «а н т и д е м о к р а т и ч е с к у ю ненависть к революционному пути борьбы» [18].

Уязвимость подобных взглядов раскрывается, как только встает вопрос об

---

[14] Г. Ф р и д л е н д е р. Образы и темы Достоевского.— «Звезда», 1956, № 2, стр. 160.

[15] С. Б о р щ е в с к и й. Щедрин и Достоевский. История их идейной борьбы. М., 1956, стр. 17—18, 65. Подробнее об этой книге речь идет ниже.

[16] П. А. Н и к о л а е в. Творчество Ф. М. Достоевского и современная ему русская журналистика.— «Вестник Московского университета. Историко-филологическая серия», 1957, № 1, стр. 81.

[17] Я. С. Б и л и н к и с. Творчество Ф. М. Достоевского. В помощь лектору. Л., 1956, стр. 21.

[18] Б. Т р у б е ц к о й. Реализм Достоевского.— «Октябрь», Кишинев, 1956, № 2, стр. 89.

истоках силы образов Достоевского, о большом социальном накале его произведений, о выдающемся месте писателя в истории русской и всей мировой литературы. Никак нельзя все это объяснить, имея в виду столь узкую социальную базу, как корыстные интересы мещанства, ущемленного буржуазией. Нет, сила произведений Достоевского, доныне волнующих миллионы людей во всем мире,— в их гуманизме, в защите интересов «бедных людей», «униженных и оскорбленных». «Жизненный путь писателя,— отмечала «Правда» 6 февраля 1956 г.,— прочно связал его с судьбой тех, кто терпел жестокие притеснения и со стороны крепостников, и со стороны буржуазии».

М. Горький напоминал о Салтычихе и других извергах-крепостниках, которые пороли, прижигали крепостных каленым железом, вырывали у женщин груди: «Должен был явиться человек, который воплотил бы в своей душе память о всех этих муках людских и отразил эту страшную память — этот человек Достоевский» [19]. Таким образом, Горький не ограничивал творчество Достоевского изображаемой средой, а связывал с отражением целой эпохи, ее существенных черт. Несомненно, что за проблематикой романов и повестей Достоевского, за его излюбленными героями всегда стояли образы узников Мертвого дома и мужика Марея, хотя сам мужик — центральная фигура эпохи — изображается у Достоевского очень мало, сравнительно с творчеством Толстого. Подобно Толстому, Достоевский был голосом широких народных масс, которые страстно ненавидели угнетателей, но еще не созрели для сознательной и до конца последовательной борьбы с ними.

Упрощенная трактовка народности литературы приводит некоторых критиков к опасениям: как можно говорить об отражении взглядов, настроений и чувств народных масс в творчестве писателя, известного столь реакционными идеями?! Однако вспомним, как подобный пример — творчество Л. Толстого — глубоко освещен ленинской диалектикой. Эпоха Достоевского — это и эпоха Толстого, со всеми ее противоречиями, глубоко раскрытыми в статьях Ленина о Толстом. Оба великих писателя отражали вековую забитость крепостных масс, остававшихся полукрепостными и после реформы 1861 г.; оба отрицали общий закон движения человечества вперед, ссылаясь на неподвижные восточные народы; оба запечатлели исторический момент, когда все старое переворотилось в России, а новое, буржуазное только укладывалось; оба выражали резко отрицательное отношение масс к укладывающемуся буржуазному строю. Близость этих писателей, их чуткость к актуальным вопросам общественной мысли характеризуются поразительным совпадением во времени (вскоре после реформы 1861 г.) двух величайших романов — «Война и мир» и «Преступление и наказание», где «наполеоновские идеи», т. е. буржуазный индивидуализм и своекорыстие, резко осуждаются с позиций «роевого начала», «почвы», национального единства русского народа. М. Горький не случайно сближал не только слабые, но и сильные стороны творчества обоих писателей — отражение сильных и слабых сторон пореформенного развития России.

Методология ленинских статей о Толстом должна смелее применяться исследователями творчества Достоевского, отразившего коренные противоречия той же эпохи. Из этого не следует, конечно, что между творчеством Толстого и Достоевского можно поставить знак равенства. Систему оценок, данную в статьях Ленина о Толстом, нельзя механически переносить на творчество Достоевского. Существенные различия неизбежны уже в силу особенностей конкретной среды, изображаемой писателем. В отличие от Толстого, Достоевский, как уже отмечалось выше, почти не изображал мужика. Конкретная социальная среда, которую лучше всего знал и охотнее всего изображал Достоевский, четко охарактеризована в статье В. Ермилова: «Маленький чиновник из тех, что составляли целую армию в тогдашнем Петербурге; захудалый дворянин, брошенный в капиталистический водоворот и терпящий все бедствия деклассации; бедняк-разночинец, интеллигент и полуинтеллигент, оторванный и от жизни народа и от идейных исканий передовой, демократической интеллигенции; вчерашний патриархальный мещанин, стоящий на пороге люмпенства,— широкий социальный массив низов, бедноты большого капитализирующегося города,— вот кто был героем автора «Униженных и оскорбленных». Социальная и идейная неустойчивость, вечные колебания, отчаяние, постоянная угроза полного вытеснения из жизни — таков мир героев Достоевского» [20].

В произведениях Достоевского отразилась пореформенная действительность 60—70-х годов, умер он в самый канун разгула мрачной реакции 80-х годов. Толстому довелось пережить нарастание революционной бури, разразившейся в 1905 г. Коренной перелом в мировоззрении и творчестве Толстого, решительный поворот

---

[19] М. Горький. История русской литературы. М., 1939, стр. 251.

[20] В. Ермилов. Против ложного истолкования Достоевского.— «Коммунист», 1958, № 2, стр. 115.

к изображению крестьянской жизни произошел, когда жизненный путь Достоевского уже был окончен.

Как индивидуальность Достоевский более субъективен, тенденциозен и однолинеен. Толстой более многогранен и объективен. Толстой уходил от прямой политической борьбы, в отличие от Достоевского, которого можно было бы, как его идейного противника Белинского, назвать неистовым. Заблуждения Достоевского в ходе прямой и ожесточенной борьбы, в силу логики самой борьбы, приводили иногда к крайностям, оказывали более глубокое искажающее влияние на характер творчества, на творческий метод.

* * *

С вопросом о социально-исторической действительности, отражаемой писателем, тесно связан вопрос о его понимании исторической роли масс.

Методология ленинских статей о Толстом помогает выяснению того, как сильные стороны творчества Достоевского определялись силой стихийного чувства протеста и негодования масс, а слабость порождалась слабостью их классового сознания. Исследователю очень важно понять соотношение и связь эмоционального и рационального элемента в произведениях Достоевского, где, как признается автор «Зимних заметок о летних впечатлениях», «все основано на чувстве, на натуре, а не на разуме... даже как будто унижение для разума».

Отражение чувств и настроений порабощенных масс дало новый толчок развитию русской литературы в середине XIX века, ее дальнейшей демократизации. Б. Рюриков справедливо подчеркивает, что после Пушкина и Гоголя, сказавших первое слово о «маленьком человеке», Достоевский сделал новый шаг в развитии этой темы [21]. После «Бедных людей» появились «Записки охотника», «Антон-горемыка» и другие произведения этого направления.

Жизнь стремительно шла вперед и предъявляла новые требования к литературе, по-новому ставила проблему ее народности. Назревавший кризис крепостнического общества выдвигал вопрос о социальной силе, способной решительно обновить жизнь страны. Теперь речь уже шла о том, могут ли сами народные массы сознательно творить историю. Именно здесь начинается основной водораздел между Достоевским и революционными демократами.

Как в юбилейной литературе определяются взгляды Достоевского на народ? Ф. Евнин в самой общей форме отмечает у писателя «горячую веру в великое будущее своей страны и своего народа» [22]. А. Белкин пишет: «Осмысливая жизнь, писатель хотел понять или угадать судьбы человечества, судьбу народа». Но далее критик утверждает иное: «Судьба личности — вот исходная позиция и конечная цель для Достоевского, как художника. Судьба народа — вот исходная позиция и конечная цель для Салтыкова-Щедрина и Некрасова, как художников» [23]. Подобная схема, может быть, и удобна, но она не отражает всей сложности вопроса.

Известно, что сам Достоевский подчеркивал в «Дневнике писателя»: «Вопрос о народе и о взгляде на него, о понимании его, теперь у нас самый важный вопрос, в котором заключается все наше будущее, даже, так сказать, самый практический вопрос наш теперь». На вопрос: народу ли за нами или нам за народом — Достоевский отвечал категорически: «...Напротив, это мы должны преклониться перед народом и ждать от него всего, и мысли и образа; преклониться пред правдой народной...» (XI, 185—186). За этими размышлениями о народе в «Дневнике писателя» следует замечательный рассказ о мужике Марее. О том, что исходной позицией для Достоевского была именно судьба народа, а не личности, говорит, кстати, вся его философия «почвы», которая хоть и содержала в себе заблуждения, но отнюдь не была лицемерием писателя.

Более точное определение дает Г. Фридлендер: «Сильной стороной писателя было то, что он сохранил в своем творчестве критическое отношение к жизни господствующих классов, высокую оценку народа, в котором видел основную силу национальной истории. Подобно Толстому, Достоевский был убежден в превосходстве моральных идеалов народных масс над идеалами господствующих классов, хотя он истолковывал идеалы народа неправильно и односторонне, не сознавая величия революционных традиций и революционного будущего русского народа» [24].

Однако и здесь необходимо уточнить понятие «основная сила истории». В нашем, современном воззрении оно тождественно понятию «народ — творец истории».

---

[21] «Коммунист», 1956, № 2, стр. 90.

[22] «Октябрь», 1956, № 1, стр. 154.

[23] А. А. Белкин. Ф. М. Достоевский.— «Литература в школе», 1956, № 1, стр. 10, 12.

[24] «История русской литературы», т. IX, ч. 2. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 99.

Но ведь в прошлом было распространено также представление о народе как ломовой, чернорабочей силе истории. Философия «почвы» преимущественно имела в виду это последнее. Признавая превосходство народа и даже его решающее значение для хода истории, почвенники и подобные им мыслители не верили, в сознательное историческое творчество масс, которым отводилась лишь роль бессознательного «роевого начала», «почвы» для развития национальной культуры. Почвенники говорили о народе очень абстрактно, не зная его конкретного исторического состояния, не оценивая реальных возможностей его непосредственного исторического действования. В том же месте из «Дневника писателя», которое цитировалось выше, Достоевский признается: «...Народ для нас всех — все еще теория и продолжает стоять загадкой. Все мы, любители народа, смотрим на него как на теорию, и, кажется, ровно никто из нас не любит его таким, каким он есть в самом деле, а лишь таким, каким мы его каждый себе представили» (XI, 185).

Еще в ранних произведениях Достоевского высказывались сомнения в творческих силах масс. В «Двойнике», «Хозяйке», «Слабом сердце» и других повестях развивается мотив «слабого человека», которому не по силам свобода: дай ему волюшку, он сам ее назад принесет. В «Хозяйке» Достоевский выражает свое тяжкое ощущение того, как внешние силы зла угнетали человека с богатой поэтической душой, «коварно мучили бедное, *слабое* сердце... и мало-помалу резали крылья у вольной, свободной души, неспособной, наконец, ни к восстанию, ни к свободному порыву в настоящую жизнь...» (I, 355). В годы каторги и во время реформы Достоевский укрепился в этой мысли.

Мысль эта была не случайной. «...Века рабства,— писал В. И. Ленин,— настолько забили и притупили крестьянские массы, что они были неспособны во время реформы ни на что, кроме раздробленных, единичных восстаний, скорее даже «бунтов», не освещенных никаким политическим сознанием...» [25]. Еще в большей степени это относилось к средним, промежуточным слоям общества. Именно о бунте, а не о революционном творчестве масс обычно писал Достоевский. Характеризуя два основных типа героев Достоевского — кротких и ожесточенных,— Добролюбов глубоко определил, что они или не выражают никакого протеста, или хотят разорвать со всем окружающим. Достоевский не мог себе представить революционного творчества, он видел только рабскую покорность или анархический бунт, который определяется Лениным как вывернутая наизнанку буржуазность.

Глубокая вера революционных демократов в историческое творчество масс побуждала развивать сознательность масс, содействовать их самостоятельной общественной борьбе. На первом плане стоит теперь инициатива, подчеркивал Добролюбов в статье о Достоевском. У героев Достоевского страшная сила ненависти, боли, ожесточения, не находя выхода в борьбе, загонялась внутрь, испепеляла душу человека, угнетала его, подавляла его достоинство и самостоятельность.

Неверие в творческие силы масс и породило реакционную проповедь смирения, ставшую лейтмотивом последних произведений Достоевского. Никак нельзя согласиться с утверждением Л. Гроссмана, будто пушкинская речь Достоевского не была проповедью смирения, «напротив, Достоевский призывал к самообузданию гордых индивидуалистов типа пушкинского Алеко» [26]. Здесь исследователь невольно становится на точку зрения самого Достоевского, забывая об основном, объективном значении пушкинской речи, в свое время достаточно четко охарактеризованной в статьях Г. Успенского, М. Горького и др.

С другой стороны, нельзя согласиться и с цитированными выше высказываниями о «страхе» Достоевского перед революцией. Неверие в революцию или страх перед революцией, могут возразить нам,— какая разница, поскольку речь идет об отрицательном отношении к ней? Разница существенная, коль скоро творчество писателя связано не с корыстными интересами узких общественных групп, а с отражением условий жизни и настроений миллионных масс, мучительно переживающих эпоху крутой ломки, страстно ищущих выхода, хотя нередко и заблуждающихся в силу своей забитости, отсталости, недостатка политического сознания.

Неверие в революционные силы масс находит отражение в мировоззрении Достоевского, в его неправильном понимании перспектив исторического развития, в неправильной оценке значения передовых идей для жизни народа. Особенно наглядно показывают это «Записки из Мертвого дома», потрясающий документ целой эпохи, сопоставляемый в статье Герцена «Новая фаза русской литературы» с творением Данте. Достоевский называл свою книгу заметками о погибшем народе; он не мог примириться с тем, что «погибли даром могучие силы, погибли ненормально, незаконно, безвозвратно».

---

[25] В. И. Ленин. Сочинения, т. 17, стр. 96.
[26] Л. Гроссман. Ф. М. Достоевский.— «Библиотекарь», 1956, № 2, стр. 14.

Об этих могучих и даровитых силах народа писал также Некрасов:

Так под корой Сибири льдистой
Золотоносных много жил.

Само название поэмы Некрасова «Несчастные» (1856) совпадает с теми словами, которыми в «Записках из Мертвого дома» выражено отношение народа к арестантам. И так же, хотя, разумеется, менее обстоятельно, чем Достоевский, показывает Некрасов отдаленность политических преступников из образованного общества от простого народа. Но Некрасов сосредоточивает внимание читателя на идеях Крота, делает в поэме центральным этот героический образ патриота, показывает, как простые люди проникаются высокими идеями героя. В образе Крота воплощены лучшие черты Белинского, декабристов, петрашевцев. «Я тут об вас думал, когда писал это»,— сказал Некрасов Достоевскому.

Достоевский не верил в возможность воздействия передовых идей и теорий на народ. «Не многому могут научить народ мудрецы наши. Даже утвердительно скажу,— напротив: сами они еще должны у него поучиться». Простые люди не принимают дворянина в свое товарищество, он им не товарищ — эта непримиримость классов, открытая Достоевским на каторге, потрясла его сознание. Но он сделал из этого неправильный вывод, что народ не примет идей, теорий, вырабатываемых образованной частью общества. Достоевский был убежден, что народ живет не по рассудку, а по чувству, что он, поддавшись стихийной силе возмущения, не способен довести свой бунт до логического конца и неизбежно собьется с пути или смирится. Не случайно Достоевский постоянно подчеркивает, что арестанты — совершенные дети. Во всем этом сказывалось неверие Достоевского в возможность революционного преобразования, в способность народных масс сознательно творить историю. Таков основной водораздел между Достоевским и революционными демократами.

* * *

Наряду с юбилейными журнальными статьями, освещающими вопросы мировоззрения и творчества Достоевского, необходимо также отметить наиболее интересные из статей, посвященных вопросам биографии писателя. Статья Леонида Серпилина в журнале «Советская Украина» [27] рассказывает о московском Доме-музее писателя. В связи с этим в ней приводится ряд интересных документов о пребывании Достоевского в ссылке, о секретном надзоре за писателем в последнее десятилетие его жизни и др.

Большое внимание уделили журналы годам пребывания Достоевского в Сибири. Это, конечно, не случайно. «Еще много лет,— справедливо замечает писатель Л. Никулин,— люди, изучающие русскую и мировую литературу, будут доискиваться причин, которые превратили Достоевского, члена революционного кружка Буташевича-Петрашевского, увлеченного идеями утопического социализма, в автора мрачных, пессимистических произведений, оскорблявших лучших людей России — революционеров, и одновременно не утратившего способность видеть жестокую несправедливость, царившую в мире» [28].

М. Юрасова в журнале «Сибирские огни», рассказывая о пребывании Достоевского в Омской крепости, использует официальные документы, воспоминания современников, страницы «Записок из Мертвого дома». Неожиданное освещение получил описанный Достоевским спектакль, приготовленный каторжанами к рождественским праздникам. Дело в том, что в Омске до этого вообще не было театра. «Живой родник театрального искусства забил впервые в Омске в казематах острога. Да, да! Как это ни странно, в казематах Омской каторжной тюрьмы было поставлено первое театральное представление...» [29]. По воспоминаниям польского политкаторжанина Шимона Токаржевского, Достоевский был приглашен импровизированными артистами в качестве режиссера. М. Юрасова отмечает, что сам Достоевский не рассказывает о своем активном участии в подготовке острожного спектакля, ограничившись лишь замечаниями вскользь о том, как некоторые арестанты с ним советовались. Объяснения этому автор статьи не дает. Может быть, роль Достоевского в подготовке этого, в полном смысле слова исторического спектакля была столь определенной и заметной, что ее нельзя было приписать Горянчикову, образ которого не является во всем автобиографическим?

---

[27] Леонид Серпилин. В доме Достоевского.— «Советская Украина», 1956, № 2.

[28] Л. Никулин. Федор Михайлович Достоевский.— «Советская женщина», 1956, № 2, стр. 28.

[29] М. Юрасова. Узник «мертвого дома».— «Сибирские огни», 1956, № 1, стр. 134.

Характерно, что в «Записках из Мертвого дома» не рассказано о безобразном финале спектакля, когда пьяный, разъяренный плац-майор Кравцов разогнал артистов, потребовав немедленно принести розги. Произведение Достоевского и без того достаточно выразительно показывает, как беспощадно подавлялось палачами и мучителями все светлое и талантливое в народе. Идея и композиция художественного произведения требовали показать хоть один луч света и жизни в мертвом доме. Видимо, это и определило построение главы о каторжном спектакле, о котором М. Юрасова пишет: «Это был настоящий праздник народного искусства, невиданный не только в остроге, но и вообще в Омске» (стр. 135).

Пребыванию Достоевского в Сибири посвящена также статья В. Кирпотина в «Литературной газете», поэтому уместно остановиться на ней здесь, в связи с журнальными статьями на эту тему.

Рассматривая сибирский период жизни Достоевского не с точки зрения узкого биографизма, а в связи с влиянием на дальнейшую эволюцию творчества писателя, В. Кирпотин приходит к важному выводу: «В целом условия существования и влияния, испытанные Достоевским на каторге и в принудительной солдатской службе, осложняли и затрудняли и его художественное мышление, наполняя его неразрешимыми противоречиями между глубокой любовью к простым людям, обойденным на жизненном пиру, и бесперспективностью его сочувствий вследствие утраты веры в революционное преобразование. Однако Достоевский возвращался из Сибири с запасом важного и оригинального жизненного материала, который по своему характеру и по авторскому освещению накладывал неизгладимый отпечаток на все его дальнейшее творчество» [30].

Большой и принципиальный интерес представляют материалы о пребывании Достоевского в Казахстане и о дружбе с Чоканом Валихановым, впоследствии знаменитым казахским ученым, просветителем-демократом.

Казахский писатель М. Ауэзов посвящает этой теме специальную статью в журнале «Дружба народов». Отношения с Чоканом Валихановым характеризуют Достоевского как гуманиста, выразителя передовых общественных взглядов своего времени. Анализируя письмо Достоевского Валиханову от 14 декабря 1856 г., автор статьи пишет: «В этих высказываниях Достоевского нельзя не ощутить общую идею заступничества за все угнетенные, порабощенные народы России, нельзя не услышать отзвук тех идеалов, которыми руководствовались в своих трудах лучшие сыны русского народа. В этих заботливых думах Достоевского о Степи, о долге первого просвещенного сына этой Степи сказалась светлая, благородная роль передовой русской интеллигенции в судьбе народов России» [31].

Подчеркивая значение дружбы Достоевского с Валихановым как одного из прекрасных свидетельств исторической дружбы русского и казахского народов, Мухтар Ауэзов с досадой отмечает, что «за последние годы некоторые исследователи жизни и деятельности Чокана Валиханова, в особенности писатели, воспроизводящие образ Чокана в его среде, зачем-то пытаются неуместно, неуклюже отгораживать Чокана от Достоевского, словно боятся, что эта связь затемнит облик Чокана, прогрессивного деятеля казахского народа» (стр. 155).

В статье Л. Варшавского «Достоевский в Казахстане» также с сожалением отмечается, что до сих пор нет ни одной работы, посвященной дружбе Достоевского и Чокана Валиханова. Между тем, как сообщает автор статьи, «прошлой осенью в ленинградских архивах обнаружена пачка неопубликованных писем Достоевского к Валиханову, которые в 1908 году брат Чокана Махмуд переслал А. Г. Достоевской — вдове писателя, в ответ на ее просьбу. В семье Валихановых они хранились как семейная реликвия. Эти письма показывают, что Достоевский интересовался не только делами своего друга, но и судьбами казахского народа» [32].

Надо надеяться, что эти письма будут скоро опубликованы и помогут раскрыть одну из интересных страниц в биографии Достоевского, прольют новый свет на мало исследованную, но очень важную сторону жизни и деятельности писателя.

В журнале «Славяне» юбилей Достоевского был отмечен статьей И. Рябова, справедливо указывающей, что «Достоевский близко принимал к сердцу дело национального освобождения славян. Борьбу сербов, боснийцев, герцеговинцев, болгар против их поработителей писатель считал справедливой и выступление России в защиту братских народов поддерживал своим пером» [33].

---

[30] В. Кирпотин. Достоевский в Сибири.— «Литературная газета», 9 февраля 1956 г.

[31] Мухтар Ауэзов. Ф. М. Достоевский и Чокан Валиханов.— «Дружба народов», 1956, № 3, стр. 155.

[32] Л. Варшавский. Ф. М. Достоевский в Казахстане.— «Советский Казахстан», 1956, № 2, стр. 122.

[33] И. Рябов. Ф. М. Достоевский.— «Славяне», 1956, № 2, стр. 20.

* * *

В произведениях Достоевского имеется достаточно материала для выяснения отношения писателя к национально-освободительному движению на Балканах. К сожалению, в юбилейной литературе национальная проблематика не освещена. Конечно, изучение ее — дело нелегкое, ибо демократическое содержание взглядов Достоевского чрезвычайно осложнено религиозными и националистическими предрассудками, ложными идеями, которые впоследствии настойчиво использовались идеологами и публицистами реакции. Но тем более важно разобраться в этом вопросе. Его острую политическую актуальность показывает, например, крайне неустойчивое и противоречивое истолкование следующего места из пушкинской речи Достоевского.

Достоевский подчеркивал у Пушкина «способность всемирной отзывчивости», присущую ему в высшей степени, как ни одному из поэтов в истории мировой литературы. «И эту-то способность, главнейшую способность нашей национальности, он именно разделяет с народом нашим, и тем, главнейше, он и народный поэт» (XII, 387). Светлый гений Пушкина Достоевский рассматривал как символ того, что «назначение русского человека есть бесспорно всеевропейское и всемирное. Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значит только (в конце концов, это подчеркните) стать братом всех людей, *всечеловеком*, если хотите. ...Наш удел и есть всемирность, и не мечом приобретенная, а силой братства и братского стремления нашего к воссоединению людей» (XII, 389).

В годы Великой Отечественной войны эти слова Достоевского нередко ставились в один ряд с высказываниями Белинского и даже Маяковского без какого бы то ни было исторического комментария. Позднее высказывались противоположные оценки слов Достоевского, якобы выражающих главным образом националистические идеи панславизма, реакционную официальную идеологию самодержавия, православия и народности и т. д. Очевидно, что и та и другая крайние точки зрения далеки от истины. Реальное историческое содержание убеждений Достоевского, разумеется, никак нельзя отождествлять с идеями пролетарского интернационализма и советского патриотизма. Но было бы исторически несправедливо и политически нерасчетливо отдавать Достоевского Победоносцевым, Данилевским и Леонтьевым прежнего и нынешнего времени, хотя бы их формулы и формулы Достоевского иногда и совпадали; нельзя нигилистически сбрасывать со счетов истории великую силу прогрессивных традиций классической русской литературы, влияние которой так или иначе испытывал и Достоевский.

Проблема свободы целого народа в творчестве Достоевского, как и проблема свободы отдельной личности, может быть правильно понята только при анализе тех острых противоречий, в которые вступало чувство Достоевского, его боль за всех угнетенных,— с мыслью, ожесточенной против революционной теории и потому, в силу логики борьбы, скатывавшейся сплошь и рядом к союзу с реакцией. Анализируя эти противоречия, можно увидеть, как сила демократического чувства прорывалась порой в прогрессивных понятиях и формулах, пугавших реакцию, и как реакционные понятия и формулы искажали, отравляли гуманистическое содержание чувств писателя.

Национальная проблематика — важная составная часть творчества Достоевского. Неизученность этого вопроса в новых статьях и книгах о Достоевском — слабая сторона юбилейной литературы 1956 г.

* * *

Большой интерес для исследователей представляют публикации новых рукописных материалов Достоевского. В журнале «Огонек» напечатано письмо к М. А. Поливановой, написанное Достоевским за несколько месяцев до смерти [34]. Оно характеризует напряженнейшую работу писателя в период создания «Братьев Карамазовых».

Журнал «Известия Академии наук СССР» опубликовал в связи с юбилеем новые материалы из архива Достоевского, свидетельствующие о неосуществленном замысле писателя ввести Раскольникова в круг современной молодежи и включить его в «умственную оргию», посвященную «самым отвлеченным вещам» [35].

Эта публикация составляет часть единственной сохранившейся рукописи романа «Преступление и наказание», которая войдет в один из ближайших томов «Литературного наследства». «Литературная газета» 7 февраля 1956 г. сообщала о

---

[34] Письмо Ф. М. Достоевского.— «Огонек», 1956, № 6, стр. 20.

[35] Неопубликованный черновой вариант к роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Публикация В. С. Нечаевой.— «Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка», т. XV, 1956, вып. 1, стр. 63—64.

работе над этим томом, посвященным Достоевскому. Помимо чернового варианта «Преступления и наказания», сюда войдут рукописные материалы к «Подростку», записные книжки Достоевского, конспекты и наброски статей по вопросам литературы и искусства. Газета приводила такие, впервые публикуемые записи 1876 г.: «Жизнь хороша, и надо так сделать, чтоб это мог подтвердить на земле всякий»; «...закон: Как только художник захочет отвернуться от истины, тотчас же станет бездарен, и потеряет на ту минуту весь свой талант»,— и ряд других [36]. Советскими учеными устанавливается принадлежность Достоевскому ряда статей, фельетонов и рассказов. В том «Литературного наследства» включаются новые документальные материалы, которые помогут осветить некоторые этапы биографии писателя.

Эта серьезная работа советских ученых, изучающих жизненный и творческий путь писателя, публикация рукописей Достоевского [37], организация научных сессий [38], широкая популяризация высказываний Достоевского по вопросам эстетики, художественного мастерства и литературного языка [39], выход в свет десятитомного собрания сочинений 300-тысячным тиражом и многие другие факты вызвали изумление у многих зарубежных деятелей культуры, поставили в тупик тех, кто кричал, будто Достоевский в СССР находится «под запретом». Д. Заславский в журнале «Иностранная литература» отмечает, как развенчались за рубежом подобные легенды и домыслы, поставленные на службу холодной войне [40].

Еще и сейчас в буржуазной критике на Западе раздаются голоса, откровенно объявляющие, подобно Гильберту Кранцу из «Рейниш меркур»: «Нам нужен Достоевский в борьбе против коммунизма». Д. Заславский характеризует книгу венского профессора Иозефа Богатеца «Идея империализма и жизненная философия Достоевского». Для книг такого рода характерно полное безразличие к художественному наследству писателя, к его реалистическому методу. Подобно Богатецу, на одной лишь устаревшей публицистике Достоевского строят концепцию «русского человека», «славянской души» и даже всей современной действительности Мэри Колем в статье «Достоевский — Россия в миниатюре», Авраам Ярмолинский в статье «Апокалиптическое будущее» и подобные им кликуши. Недалеко от них ушли такие авторы фрейдистских работ, как Доминика Арбан или Марк Слоним, автор переходящей в порнографию книги «Три любви Достоевского».

«Несколько десятилетий назад,— заключает свой обзор Д. Заславский,— на Западе подчас появлялись статьи и монографии о Достоевском, написанные, правда, без глубокого понимания социальной основы его творчества, но по крайней мере добросовестно, с настоящим уважением к памяти писателя. В отдельных старых работах буржуазных ученых есть любопытные наблюдения над мастерством Достоевского, попытки определить его место в мировой литературе. Современная буржуазная критика о Достоевском, как правило, не может порадовать даже частными замечаниями. Эта критика прежде всего вульгарна. Поставленная на службу антисоветской пропаганде в холодной войне, она свела все художественное творчество Достоевского к его политическим взглядам, к тому же фальсифицированным» (стр. 173).

Итоги юбилея показали наглядно, что подлинно научное изучение творчества Достоевского ведется не буржуазной критикой, а литературоведами Советского Союза и стран народной демократии, прогрессивными зарубежными писателями и критиками.

---

[36] Неизданный Достоевский.— «Литературная газета», 7 февраля 1956 г.

[37] Большое значение для дальнейшего изучения рукописей Достоевского будет иметь вышедший в 1957 г. капитальный труд «Описание рукописей Ф. М. Достоевского».

[38] О двухдневной научной сессии в Институте мировой литературы имени А. М. Горького Академии наук СССР см. статью У. А. Гуральника в журнале «Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка», т. XV, 1956, вып. 4, стр. 395—398. О ряде других научных и культурных мероприятий см. в «Литературной газете», 9 февраля 1956 г.

[39] Во время юбилея, хотя и совершенно независимо от него, в порядке текущей работы, вышел третий том хрестоматии «Русские писатели о литературном труде» (Л., 1955), в котором семьдесят страниц отведено высказываниям Достоевского. Незадолго до юбилея вышел аналогичный сборник высказываний «Русские писатели о языке» (Л., 1954), где показано почетное место Достоевского в истории русского литературного языка. Статей, посвященных языку произведений Достоевского, во время юбилея не было опубликовано; это — очевидный пробел в юбилейной литературе.

[40] Д. Заславский. Буржуазные критики о Достоевском.— «Иностранная литература», 1956, № 7, стр. 173.

* *

Переходя от журнальных статей о Достоевском к отдельным книгам и брошюрам, необходимо прежде всего остановиться на серии предисловий и послесловий к новым изданиям Достоевского, появившимся в конце 1955 г. Первым из них, и, по-видимому, первым во всей юбилейной литературе, был опубликован очерк Б. Рюрикова, напечатанный в качестве послесловия к роману «Преступление и наказание» [41]. Анализу романа здесь предпосылается общая характеристика идейного и творческого пути Достоевского.

Б. Рюриков показывает, как уже в раннем творчестве Достоевский отдавал дань ложным, реакционным теориям. «Неправы поэтому те исследователи, которые не отделяют взглядов Достоевского сороковых годов от взглядов Белинского и Некрасова и думают, что только после каторги и ссылки надломленный Достоевский стал проповедовать реакционные идеи» (стр. 533). Реакционные черты мировоззрения, отмеченные Белинским при анализе «Двойника» и «Хозяйки», в годы каторги и ссылки широко развились и в связи с новыми общественными условиями привели Достоевского к борьбе против революционных демократов. От журналов «Время» и «Эпоха» Достоевский пришел к редактированию монархического журнала «Гражданин», воинствующего органа русской реакции.

Впоследствии реакционные идеи Достоевского подхватывала интеллигенция, перешедшая на сторону реакции, в частности писатели Л. Андреев, В. Винниченко, А. Арцыбашев и др. Приводя замечания В. И. Ленина о влиянии Достоевского на реакционную литературу, об архискверном подражании архискверному Достоевскому в романе В. Винниченко «Заветы отцов», Б. Рюриков пишет: «Ленин замечает, что произведения, наполненные подобными ужасами и уродствами, забивают читателя. Именно забивают, подавляют волю к борьбе, развивают настроение безнадежности и безысходности, вселяют недоверие к человеку и сомнения в его силы» (стр. 550). Но в то же время советские люди используют то ценное, что дали лучшие произведения Достоевского для объективного познания жизни старой России.

Роман «Преступление и наказание» и характеризуется в статье Б. Рюрикова как одно из самых значительных произведений Достоевского, отражающих всю сложность и противоречивость мировоззрения и творчества писателя. С одной стороны, Достоевский ставит себе задачу «перерыть» все острые вопросы, обнажить все трагические противоречия общественной жизни, с другой стороны, он осуждает идею борьбы, применение силы при решении судеб народа.

«В романе за судьбами и психологией людей, за частными, нередко исключительными событиями, стояли большие вопросы народной жизни, которые Достоевский стремился осветить по-своему» (стр. 535). Достоевский создает страшную картину жизни капиталистического города, людей, попавших в трясину нищеты и лишений, бедняков, беззащитных перед сильными мира сего, потерявших человеческое достоинство и право на уважение окружающих. Таковы ужасные жизненные обстоятельства, натолкнувшие Раскольникова на преступление.

Однако Достоевский пытается связать преступление Раскольникова с влиянием «новых идей», делает его поступок теоретически осмысленным. Реакционные критики вроде Страхова и Ахшарумова, подхватили теорию Раскольникова о людях обыкновенных и необыкновенных для дискредитации материалистической мысли и революционного движения. В действительности теория Раскольникова ничего общего не имела с мировоззрением передовых людей того времени. «Под видом «новых идей» Достоевский вытащил старые реакционные взгляды, носителем которых являются не борющиеся за освобождение народные массы, а эксплуататоры, подавляющие народ оружием и сковывающие его цепями, в том числе и цепями духовными» (стр. 539).

Осуждая бунтарство, Достоевский противопоставляет ему проповедь христианского смирения и покорности, призыв Сони Мармеладовой искупить вину страданием и через страдание прийти к новой жизни. Однако эта юродивая проповедь вступает в противоречие с правдой жизни. Перед безысходным горем Катерины Ивановны бессильны фальшивые, утешительные слова священника.

Сопоставляя последние строки романа о духовном обновлении покаявшегося Раскольникова с последними строками «Воскресения» Толстого, где говорится о начавшейся новой жизни Нехлюдова, Б. Рюриков подчеркивает закономерную неудачу, постигшую обоих писателей, когда они последовали за ложной идеей.

---

[41] Б. Рюриков. О романе «Преступление и наказание». Послесловие к кн.: Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание. М., 1955, стр. 525—551. Впоследствии вошло в сборник статей Б. Рюрикова «О богатстве искусства» (М., 1956) под названием «Ф. М. Достоевский и его роман «Преступление и наказание»».

«И Достоевский и Толстой нарисовали заставляющие содрогаться картины жизни народа, картины, ставшие неотразимым и незабываемым обвинительным актом против строя, обрекавшего на страдания и мучения людей. Невозможно, забыв об этих обвинениях, утешаться сладкими словами о спасении души» (стр. 541).

В связи с анализом образа Раскольникова Б. Рюриков характеризует также Лужина с его жестокой расчетливостью и Свидригайлова с его ничем не обузданным своеволием. Качества, близкие Раскольникову, доведены у этих героев до предела. Целям развенчания передовых людей служит и образ Лебезятникова, либерального болтуна, который представлен чуть ли не носителем идей Чернышевского.

Г. Фридлендер во вступительной статье к новому изданию романа «Идиот» анализирует глубокие противоречия, которые вызвала в творчестве Достоевского попытка решить проблему «положительно прекрасного человека» с ошибочных позиций, враждебных идеям революционной демократии [42].

Л. Розенблюм во вступительной статье к «Униженным и оскорбленным» называет 1859—1864 гг. «переходным периодом» в творчестве Достоевского. В его повестях 40-х годов лишь наметились серьезные противоречия: «глубокое сочувствие несчастной судьбе бедняка... и вместе с тем жестокое подозрение, что в глубине души человеческой притаился «Голядкин-младший», который ждет только случая, чтобы обнаружить свою подлую натуру» [43]. Однако сам Достоевский еще не осознавал тогда глубины своих расхождений с Белинским. В годы «переходного периода» Достоевский как публицист начал развивать идеи почвенничества.

Но в художественных произведениях этого времени новые воззрения писателя еще не нашли своего полного отражения. Поэтому роман «Униженные и оскорбленные» (1861) воспринимался современниками как завершение цикла прежних произведений о «бедных людях», как последний отголосок идей Белинского. В ряду ранних повестей Достоевского рассматривал «Униженных и оскорбленных» также Добролюбов, хотя он уже заметил отход писателя от традиций Белинского.

О переходном характере этого произведения свидетельствует сбивчивая хронология: в начале еще живы Гоголь и Белинский (критик Б., оказавший молодому писателю Ивану Петровичу такой же восторженный прием, какой выпал на долю автора «Бедных людей»); но затем говорится о «Детстве и отрочестве» Л. Толстого (1856), о начинающихся реформах, об авторе «Обломова» (писатель N, который в десять лет написал только один роман) и о других приметах, относящихся к началу 60-х годов. Невнимание к историческому фону связано в «Униженных и оскорбленных» с недостаточной исторической конкретностью, недостаточной глубиной анализа общественных противоречий.

Главными идейными антагонистами в романе выступают князь Валковский и писатель-разночинец Иван Петрович. Но Достоевский не раскрыл смысл центральной проблемы эпохи — столкновения идеолога-разночинца с дворянами, как это сделал через год Тургенев в «Отцах и детях». «Достоевский не раскрыл социальную природу растленной психологии Валковских, не заклеймил в характере князя определенный социальный тип. Поэтому отрицательные черты Валковского не получили большой обобщающей силы» (стр. 16). Создавая этот образ, Достоевский «нарушил основное требование реализма — объяснять характер человека социальными условиями. В этом выразился прямой отход Достоевского от традиций реалистического искусства» (стр. 17).

Предельно сгущенными красками рисует Достоевский мир людей, искалеченных буржуазным городом, впадая иногда в мелодраматический тон. Но герои романа не в силах бороться с социальным злом, и автор решительно отвергает самую мысль о борьбе. Вместо нее выдвигается идея возвышающего страдания. Страданием все очищается, говорит Наташа.

В дальнейшем творчестве Достоевского идеал страдания занимает все большее место, но художник неизбежно вступает при этом в бесконечный спор с самим собой. «В его творчестве против этой навязчивой тенденции властно восставала правда самой жизни, к которой постоянно обращался великий писатель» (стр. 22).

Перу того же автора принадлежит вступительная статья к двухтомнику повестей и рассказов Достоевского. Л. Розенблюм показывает, как вслед за «Бедными людьми», где оправдывается протест маленького человека против несправедливого общественного устройства, появилась повесть «Двойник», где зло представлено как

---

[42] Г. Фридлендер. Роман Ф. М. Достоевского «Идиот». Вступительная статья в кн.: Ф. М. Достоевский. Идиот. М., 1955. Эта статья в расширенном виде включена в настоящий сборник.

[43] Л. Розенблюм. Роман Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорбленные». Вступительная статья в кн.: Ф. М. Достоевский. Униженные и оскорбленные. М., 1955, стр. 5.

свойство человеческой натуры, лишь скрытое и замаскированное до поры. «Позднее Достоевский изображал раздвоенность, т. е. осуществление добра и зла, как главное качество психологии современного человека и душу человеческую считал ареной беспрерывной и жестокой борьбы между «идеалом содомским» и «идеалом Мадонны»» [44]. В этом Л. Розенблюм видит объяснение того, что Достоевский неизменно придавал «Двойнику» особое значение, как первооткрытию «величайшего типа по своей социальной важности».

Л. Розенблюм прослеживает в позднейших романах Достоевского развитие ряда мотивов, возникших еще в повестях 40-х годов. Почти буквально совпадают слова зловещего старика Мурина в повести «Хозяйка» с рассуждениями великого инквизитора (в «Братьях Карамазовых») о слабом бунтующем племени людей, добровольно отказывающемся от свободы, которая ему не по силам и не впрок. Иронические слова о Наполеоне в рассказе «Господин Прохарчин» развиваются впоследствии как «наполеоновская» идея, честолюбивое стремление человека освободиться от всякой зависимости, стать хозяином своей судьбы, не подвластным никому.

В конце 40-х годов Достоевский создал образ интеллигента, бедняка, человека высокой духовной культуры, доброго, но слабого мечтателя, уходящего от жестокой действительности в мир иллюзий. Таков герой «Белых ночей», такова Неточка Незванова.

В повестях переходного периода (1859—1864) постепенно складывается мировоззрение и стиль «зрелого» Достоевского. Повесть «Дядюшкин сон» еще тесно связана с гоголевской традицией, даже сюжет ее перекликается с сюжетом «Ревизора», а в характере дряхлого князя неожиданно проявляются хлестаковские черты. Гоголевская традиция сказывается и в социальном объяснении характеров.

С повестью «Дядюшкин сон»— типичным произведением гоголевской школы — сходна и повесть «Село Степанчиково и его обитатели». Л. Розенблюм дает обстоятельный и интересный анализ образа Фомы Опискина и других героев этой, к сожалению, не вошедшей в двухтомник повести. Автор статьи считает, что тема Фомы Опискина начата еще в «Двойнике». Добровольное самоунижение — одна из форм бунта. «Подпольный злобный бунт до предела оскорбленной личности Голядкина не только в целом, но иногда даже в деталях сходен с поведением Фомы Фомича» (стр. XVII). В дальнейшем автор убедительно отмечает эти же черты у подпольного человека («Записки из подполья») и — с меньшим основанием — у Настасьи Филипповны («Идиот»). От Фомы Опискина идет также линия добровольных шутов, по-своему мстящих обществу: Ежевикин («Село Степанчиково и его обитатели»), Лебедев («Идиот»), наконец, Федор Павлович Карамазов.

В «Записках из Мертвого дома» Л. Розенблюм отмечает несвойственные другим произведениям Достоевского широту эпического повествования, изображение массы людей из простонародья как главных героев произведения. Эпический стиль «Записок» создается обилием массовых сцен, преимущественным вниманием не к индивидуальным характеристикам, а к общей жизни массы людей. Гуманистические идеи произведения ярко выражены в словах, заклеймивших палачество, тиранство как привычку. Большое обобщающее значение критик придает теме труда в «Записках из Мертвого дома». «Это единственное произведение писателя, в котором он показал жизненную необходимость труда для каждого отдельного человека» (стр. XXIII).

Однако в отличие от некрасовского Савелия — богатыря святорусского, который и после каторги сохранил свой бунтарский характер, Достоевский идеализирует тех людей труда, которые в остроге смирились. Л. Розенблюм подчеркивает своеобразие идеала смирения Достоевского: «Он не идеализировал смирения слабых, то есть покорность вынужденную. Его идеалом было смирение сильных духом» (стр. XXIV).

Среди произведений «переходного» периода Л. Розенблюм выделяет рассказ «Скверный анекдот»— первое произведение Достоевского непосредственно о событиях 60-х годов. Достоевский разоблачает либеральное краснобайство генерала Пралинского, а заодно с дешевой модой на либерализм в эпоху реформ высмеивает и литераторов из демократического лагеря «Искры» (в рассказе она названа «Головешкой»), тоже якобы оторвавшихся от «почвы».

Кратко охарактеризованы в статье темы повести «Игрок», рассказов «Кроткая» и «Сон смешного человека». Мастерство «зрелого» Достоевского, к сожалению. оказалось менее освещенным, чем раннее творчество. Безусловно необходимо было отметить, что вошедшие в двухтомник рассказы «Кроткая» и «Сон смешного чело-

---

[44] Л. Розенблюм. Повести и рассказы Ф. М. Достоевского. Вступительная статья в кн.: Ф. М. Достоевский. Повести и рассказы в двух томах, т. I. М., 1956, стр. VII.

века» не были редкими и случайными эпизодами в творчестве «зрелого» Достоевского, а являются составной частью «Дневника писателя», как и отсутствующий в сборнике рассказ «Мужик Марей» и другие. Для исследователя имеет принципиальное значение изменившаяся функция рассказа, который органически введен Достоевским в публицистическую ткань «Дневника»,— одна из характерных особенностей творчества писателя, стремившегося откликаться на самые актуальные вопросы современности и искавшего новые формы.

* * *

В обеих статьях Л. Розенблюм ставит вопрос о периодизации творчества Достоевского, хотя этапы творческого пути не определены достаточно четко ни хронологически, ни по содержанию. Выделяется только переходный «период примерно с 1859 по 1864 год» (стр. XIV).

Как освещается вопрос о периодизации в других юбилейных статьях? Г. Фридлендер выделяет как поворотный момент в мировоззрении и творчестве Достоевского — пребывание на каторге. «Вся последующая деятельность Достоевского проникнута стремлением преодолеть разрыв между господствующим классом и народом» [45]. И. Трофимов пишет, что Достоевский переживал глубокую духовную драму «по возвращении из ссылки в 1859 г.» [46]. Ф. Евнин говорит о крутом повороте «в 60-е годы» [47]. В брошюре А. Белкина выделены 70-е годы, когда Достоевский «стал яростным врагом русского и мирового революционного движения» [48].

У каждого автора есть, по-видимому, свои основания для выделения отдельных периодов творчества Достоевского. Но это показывает, насколько назрел вопрос об определении основных этапов жизненного и творческого пути писателя. По-видимому, таких основных этапов было три, и рубежами между ними следует считать 1849 г. (поражение революции на Западе и разгром кружка петрашевцев) и 1862 г. (спад революционной волны в России).

Своей расправой над петрашевцами царь Николай I рассчитывал сломить дух и убеждения передовых людей, мечтавших о свободе и справедливости для русского народа, о демократических преобразованиях в стране. Но Достоевский вспоминает, что петрашевцы не помышляли отказываться от своих убеждений. Гораздо глубже, чем царские репрессии, действовали другие обстоятельства. Поражение революции 1848 г. на Западе вызвало глубокий скептицизм и духовную драму не у одного только Герцена. Это был, по словам Ленина, крах буржуазных иллюзий в социализме. Идеи утопического социализма, которые вдохновляли петрашевцев, не могли не подвергнуться серьезным испытаниям, когда революционность буржуазной демократии в Европе умирала. Самым же тяжелым испытанием для утопических верований Достоевского было непосредственное знакомство с народной жизнью, с народными характерами, как они предстали ему на каторге. «...Это было время моего первого столкновения с народом»,— говорит Достоевский устами своего героя в «Записках из Мертвого дома». Простой трудовой народ отделен пропастью от дворянства, мечты и теории образованной части общества страшно далеки от народа, не вызывают у него доверия — такой потрясающий вывод сделал Достоевский.

Несмотря на глубокий перелом, начавшийся в мировоззрении Достоевского, в его понимании общественной жизни, произведения, написанные во второй период его творчества, после каторги, в основном еще продолжают линию, намеченную в произведениях первого периода. Решающую роль здесь играли не тактические соображения, не страх перед силой авторитета Чернышевского и Добролюбова, не выжидание благоприятного момента для открытого заявления об измене прежним убеждениям, как это представляется С. Борщевскому,— а подъем крестьянского движения в стране, революционная ситуация 1859—1861 гг. Достоевский не побоялся бы откровенно высказать свои убеждения, если б они были стойки, но он сомневался в них, колебался под давлением новых фактов жизни. Когда Достоевский твердо верил, он умел резко, искренне и с большой силой высказываться напрямик.

Переходный характер произведений этого периода отмечается рядом критиков. Л. Розенблюм указывает при этом на разрыв между художественными и публицистическими произведениями 1859—1862 гг.: «По всей вероятности, Достоевский-художник не сразу решился взяться за отражение тех острых вопросов современной политики и общественной жизни, которые он освещал как публицист. Для этого нужна была еще большая творческая подготовка» [49]. Еще более определенно мнение Д. Заславского: «...В своих художественных произведениях начала 60-х годов Досто-

[45] «Звезда», 1956, № 2, стр. 159.
[46] И. Трофимов. Ф. М. Достоевский.— «Народное образование», 1956, № 2.
[47] «Октябрь», 1956, № 1, стр. 154.
[48] А. А. Белкин. Ф. М. Достоевский. М., «Знание», 1956, стр. 4.
[49] Ф. М. Достоевский. Униженные и оскорбленные. М., 1955, стр. 7.

евский полностью принадлежит реалистическому, прогрессивному лагерю русской литературы. Иное дело — его публицистика» [50].

Иную точку зрения высказывает В. Ермилов: «Печать *переходности,* неопределенности лежит и на статьях Достоевского той поры и на произведениях» [51]. Критик доказывает это на примере романа «Униженные и оскорбленные»: образ Нелли продолжает тему, характерную для ранних повестей Достоевского, образ князя Валковского открывает галерею циников-индивидуалистов в романах 60—70-х годов. К этому можно было бы добавить, что образ Ивана Петровича, рассказчика, также представляет зачаток тенденции, характерной для произведений третьего периода.

В. Ермилов, ссылаясь на отзыв Добролюбова о фальшивом, сочиненном тоне повествования, возникающем благодаря этому образу, утверждает, что Иван Петрович — вообще не человек, а литературный прием и что «как самостоятельный персонаж он неинтересен для автора». С этим нельзя согласиться. Повествование не случайно идет от лица Ивана Петровича, писателя, «шиллеровской натуры», представляющей несомненную антитезу эгоисту и цинику князю Валковскому. «Блаженный ты человек»,— говорят Ивану Петровичу в конце романа. Это предтеча князя Мышкина, Алеши Карамазова и других «блаженных» в последних романах Достоевского. Образ Ивана Петровича интересен как свидетельство начавшейся эволюции убеждений Достоевского, тоже «шиллеровской натуры», к самоотреченности отшельника Зосимы. Фальшь, искусственность этих образов происходит прежде всего от ложных убеждений писателя, а не от недостатка литературного мастерства.

Третий период творчества Достоевского начинается примерно с 1863 г. Революционная ситуация 1859—1861 гг. не переросла в революцию. Количество крестьянских волнений резко упало. «Ход жизни», по определению Ленина, резко направлялся в сторону реакции. Стало ясно, что царизм отбил первый крупный демократический натиск. Неверие в силы революции, укрепившееся у Достоевского в период каторги, но поколебленное в период революционной ситуации, теперь перешло в глубочайшее убеждение, в прямую вражду к революционной интеллигенции, к «кабинетным теоретикам» и «нигилистам». В это же время Достоевский совершил первую поездку в Западную Европу (в 1862—1871 гг. он жил там даже больше, чем в России) и окончательно убедился, что буржуазный строй, господствующий на Западе и интенсивно развивающийся в России после отмены крепостного права, враждебен интересам народа.

Два произведения — «Зимние заметки о летних впечатлениях» и «Записки из подполья» — открывают третий период творчества Достоевского. (В. Ермилов убедительно показывает, что в этих произведениях уже заложены идейные основы романов 60—70-х годов). Внутренняя связь обоих произведений состоит в резко отрицательном отношении к буржуазно-демократической свободе, за которую боролись революционеры-демократы в России и которую осквернили буржуа-победители на Западе. Достоевский считал антинародной эту буржуазно-демократическую свободу, уже загнивавшую и опошленную мещанством на Западе.

Достоевский не проводил принципиальной грани между русскими революционерами-демократами и торжествующими буржуа на Западе, так же как не видел принципиальной разницы между буржуазией и пролетариатом. Новый, буржуазный строй, возникавший в России, был ненавистен Достоевскому весь, целиком, ибо писатель не понимал внутренних противоречий этого строя. Г. Фридлендер метко замечает, что картина разложения заслоняла для Достоевского ростки нового, искажала смысл всего нового, в том числе и того, от чего зависело действительное обновление России.

Таким образом, первый период творчества Достоевского (до 1849) связан с идеями Белинского и петрашевцев: писатель был в лагере предшественников революционной демократии, борцов за демократическое преобразование России. Второй период (до 1862) был переходным: Достоевский подвергал пересмотру идеи революционных демократов с точки зрения их отношения к «почве», пытался определить свой особый путь, вне борющихся партий, искал нейтральных позиций. Третий период творчества (1863—1881) проходил под знаком ожесточенной борьбы Достоевского против буржуазного эгоизма, с одной стороны, и против революционной русской демократии — с другой. Ошибочное понимание того и другого как направлений антинародных, родственных по существу, приводило к тому, что Достоевский, по выражению Щедрина, сам же подрывал свое дело. С этим связан трагический характер произведений третьего периода.

---

[50] Д. И. Заславский. Ф. М. Достоевский. М., 1956, стр. 39—40.
[51] В. Ермилов. Ф. М. Достоевский. М., 1956, стр. 99.

Для каждого из трех этапов творческого пути Достоевского характерны определенные образы и темы. Задача литературоведов — определить их. Каждый этап имел свои внутренние противоречия как движущую силу развития творчества писателя. Но при этом через все произведения Достоевского проходит одно противоречие, составляющее главную проблему в творчестве писателя. Об этом речь будет идти ниже, в конце обзора.

* * *

Наряду с новыми советскими исследованиями и статьями о Достоевском в юбилейные дни широко популяризировались классические работы русской критики. Этой цели, в частности, служил сборник «Ф. М. Достоевский в русской критике», которому была предпослана вступительная статья А. Белкина, характеризующая основную проблематику статей сборника. Изданная большим тиражом (75 000 экземпляров), книга предназначена для широких читательских масс и включает лишь наиболее значительные произведения русской критики, сохраняющие актуальное значение для современного читателя. Сюда входят статьи Белинского, Добролюбова, Писарева, Щедрина, Анненкова, Антоновича, Михайловского, Г. Успенского, заканчивается сборник статьями Луначарского и М. Горького.

Автору вступительной статьи «Достоевский в оценке русской критики» предстояло дать общий историко-критический обзор, показать сложную картину борьбы вокруг Достоевского. Однако содержание вступительной статьи у́же, чем тема, поставленная в ее заглавии. История литературной борьбы освещается главным образом в связи с характеристикой конкретно-исторического значения статей, вошедших в сборник. Многочисленные работы советских литературоведов, кроме Луначарского, даже не названы в статье. Но и в том объеме, какой оказался возможным для вступительной статьи на столь обширную тему, А. Белкин дает очень выразительную картину напряженной борьбы вокруг творчества Достоевского.

В статье охарактеризовано историческое значение работ Белинского и Добролюбова о Достоевском, очень точно раскрыт смысл полемики между Достоевским и Щедриным. Автор не скрывает недочетов и промахов в статьях некоторых прогрессивных критиков. Сопоставляя статьи Писарева и Страхова о романе «Преступление и наказание», А. Белкин показывает противоположные позиции критиков и в то же время отмечает, что Писарев, продолжая традиции критики Добролюбова, не сумел, однако, раскрыть противоречивость Достоевского. «Если критик реакционного лагеря Страхов видел в романе лишь субъективную мысль художника, игнорируя в произведении реалистическое отражение жизни, то Писарев, наоборот, подчеркивая главное — отражение жизни, не увидел того, как мировоззрение писателя наложило свою печать на систему образов романа... Этот отказ критика от разбора идеологических вопросов в «Преступлении и наказании», конечно, несколько ослабил глубину его анализа» [52].

Автор отмечает односторонность статьи прогрессивного критика Антоновича о «Братьях Карамазовых»: «В атмосфере резко накаленной политической борьбы и воинствующей полемики исчезало подчас восприятие Достоевского как художника, с присущими ему противоречиями, и на первый план выдвигалась борьба *за* или *против* Достоевского как идеолога-мыслителя. В этих конкретно-исторических обстоятельствах Антонович, например, начисто отрицал художественное значение «Братьев Карамазовых»» (стр. IX).

В противоположность Антоновичу народник Михайловский рассматривал Достоевского только как художника и не видел его своеобразия как художника-мыслителя. Замечание автора о том, что «в сущности оба не видят единства Достоевского — художника и мыслителя, не обнаруживают его внутренних противоречий» (стр. XXX),— весьма поучительно и актуально.

Широкой популяризации жизни и творчества Достоевского значительно способствовал критико-биографический очерк Д. Заславского, вышедший в юбилейные дни 1956 г. отдельной брошюрой. В сжатом рассказе о жизненном пути писателя Д. Заславский убедительно и ярко показывает, как Достоевский, отходя от идей Белинского и пытаясь найти новый, свой путь, терял ясную перспективу общественного развития. «Открыв «раздвоение» как важную черту в человеке, Достоевский тогда еще не возводил этого в особую философскую концепцию. Но уже бродило в его взглядах нечто такое, что никак не уживалось с революционными и материалистическими взглядами Белинского» [53]. Автор брошюры подчеркивает, что начавшийся в 40-е годы страстный спор с бывшим «учителем», с Белинским, «продол-

---

[52] А. Белкин. Достоевский в оценке русской критики.— Вступительная статья в сборнике «Достоевский в русской критике». М., 1956, стр. XXI.

[53] Д. И. Заславский. Ф. М. Достоевский. Критико-биографический очерк. М., 1956, стр. 22.

жался всю жизнь Достоевского... Прежнее преклонение перед Белинским сменилось злобой» (стр. 33).

Возвратившись из ссылки, Достоевский пытался удержаться на какой-то своей «средней» позиции между враждующими политическими лагерями, но в результате его журнал «Время» оказался в реакционном стане. Почвеннические идеи свелись к перепеву старого, реакционного, изжившего себя славянофильства. В полемике с Добролюбовым Достоевский подверг резкой критике идейные позиции «Современника». «Особенно враждебно относился он к Добролюбову. В нем Достоевский видел как бы молодого Белинского» (стр. 42).

Д. Заславский отмечает далее, что враждебное отношение Достоевского к Парижской Коммуне также было связано с враждой к идеям Белинского. «В коммунизме, особенно в морали коммунизма, Достоевский находил самого опасного врага своего, врага учения о христианской морали смирения» (стр. 48). В середине 70-х годов Достоевский ищет сближения с передовыми литераторами, завязывает переговоры с Некрасовым и Щедриным, о Белинском «говорит без озлобления». Автор очерка не раскрывает причин этого поворота.

Очерк Д. Заславского последовательно освещает тему борьбы Достоевского с идеями революционной демократии, убедительно показывает отрицательное влияние реакционных идей на художественное достоинство произведений. Но там, где автор говорит о сильных сторонах романов Достоевского, остается непонятной их идейная основа.

Так, непосредственно после анализа реакционных идей «Записок из подполья» Д. Заславский пишет, что «те же мотивы, но в несравненно более высокой художественной форме» поставлены в романе «Преступление и наказание», которому дается очень высокая оценка: «Это неумолимый обвинительный акт и приговор общественному строю, основанному на власти денег» (стр. 51).

На каких идеях основан этот обвинительный акт, во имя чего и от чьего имени вынесен приговор? Чернышевский утверждал, что подлинно художественное произведение — это учебник жизни, что художник выносит приговор действительности. Это подчеркивало активную, сознательную роль художника, значение его мировоззрения. Д. Заславский ставит вопрос иначе: «Из романа сама собой вставала проблема: да имеет ли право на существование, может ли существовать эта бесчеловечная система, приговорившая с циническим равнодушием к гибели талантливого человека?» (стр. 52). Но как же можно полагать, что проблема встала «сама собой», и в то же время утверждать, что в романе вынесен и приговор?

Д. Заславский связывает сильные стороны романов Достоевского с большой «силой художественного проникновения», «с неотразимой художественной силой, с глубокой жизненностью и правдивостью», «с глубоким психологическим анализом, с замечательным литературным мастерством». Во всем этом он видит «действие реалистической школы», «непреложный закон реализма» (стр. 51, 52, 53, 56). Реализм выступает при этом как художественный метод, действующий независимо от мировоззрения писателя или даже вопреки мировоззрению, в ожесточенной борьбе с ним. В социально-философских романах Достоевского выведена «обширнейшая галерея людей, и большинство из них живые люди, взятые прямо (?) из действительности» (стр. 57).

В характеристике «Братьев Карамазовых» Д. Заславский подчеркивает как главное «реалистическую художественную ткань». Боль угнетенных и забитых — «один из источников художественной силы произведения». Но разве эта боль маленьких людей выступает в искусстве непосредственно, не претворенная в образы, не обобщенная в идеи? «В романе собраны все элементы религиозно-философской системы Достоевского... Однако ни эти элементы, ни бледные, иконописные лики «праведников», ни публицистически-философские монологи-памфлеты не могут заглушить основное художественное звучание романа: его гневный протест против социального зла, социальной несправедливости» (стр. 69—70).

Это еще раз подтверждает, что сильные стороны творчества Достоевского не связываются в очерке с идеями, обобщениями, с мировоззрением писателя. С одной стороны — религиозно-философская система писателя, его реакционные идеи, которые ослабляют значение художественных произведений, подрывают их реалистическую художественную ткань. С другой — сила художественного проникновения, глубокая жизненность и правдивость образов, взятых прямо из жизни. В этой концепции не остается места идеям, которые бы не ослабляли, а усиливали значение художественных произведений, снимается проблема противоречий в самом мировоззрении писателя, игнорируется единство противоречий в мировоззрении с противоречиями в творчестве.

Попытку определить те идеи, с которыми связаны сильные стороны творчества писателя, делает А. Белкин в брошюре «Ф. М. Достоевский». В «Бедных людях» Белинский ценил идеи гуманизма и демократизма. «В произведениях 40—50-х годов

Достоевский выступает как разночинец-демократ, гуманист, реалист... Все это составляет силу Достоевского как художника. Но одновременно в его творчестве начинают проявляться и иные тенденции, отличающие Достоевского от других художников середины века — также демократов и гуманистов, изображавших среду разночинцев,— Некрасова, Герцена, Салтыкова-Щедрина — писателей, которые в дальнейшем пришли к идеям революционной демократии». [54].

«Двойник» имеет много общего с «Бедными людьми», но здесь уже возникает идея о возможном сочетании мучителя и жертвы в одном человеке. Эта идея в сознании Достоевского впоследствии все более углубляется и порождает, в частности, идею «подпольного человека».

А. Белкин рассматривает мировоззрение как определяющее начало для творчества писателя. «В 60—70-е годы в полной мере раскрылись противоречия в мировоззрении Достоевского, отражением которых явились и противоречия его художественного метода» (стр. 20). Исходя из этого тезиса, автор брошюры утверждает идею гуманизма как основу творчества Достоевского: «Основным пафосом творчества Достоевского зрелого периода остается по-прежнему гуманизм, боль за человека, оскорбленного в своем человеческом достоинстве, мечта о восстановлении человечности в мире, о торжестве счастья на земле. Этот пафос определяет значение его произведений; он создает прочную основу всего его творчества. Значение это не могут умалить ни ложные политические взгляды писателя, ни его ошибочные и реакционные выводы» (стр. 20).

Значительное событие в юбилейной литературе — выход книги В. Ермилова «Ф. М. Достоевский», отпечатанной тиражом в 85 000 экземпляров. В сокращенном виде эта работа напечатана в качестве вступительной статьи к новому Собранию сочинений Достоевского [55]. Кроме того, отдельные главы из этой книги печатались в периодических изданиях [56].

Автор книги ставит своей задачей рассмотреть противоречия творчества Достоевского в неразрывной связи мировоззрения писателя и конкретной художественной ткани произведений. Основное противоречие в творчестве Достоевского В. Ермилов определяет следующим образом: «...Ф. М. Достоевский выразил своим творчеством безмерность страданий униженного и оскорбленного человечества в эксплуататорском обществе и безмерную боль за эти страдания. И, вместе с тем, он яростно сражался против каких бы то ни было поисков реальных путей борьбы за освобождение человечества от унижения и оскорбления» [57].

В терзаниях и колебаниях героя Достоевского отражен закон буржуазного общества: «Или рабство, или владычество». Эти слова В. Ермилов считает своего рода эпиграфом к творчеству Достоевского. Других возможностей писатель не видел: «Разрыв с передовыми общественными силами, лишив писателя каких бы то ни было реальных социальных надежд, мог лишь укрепить идеологию и психологию тупика, застывшей, *вечной* раздвоенности» (стр. 8).

Основная тема в творчестве Достоевского — это тема распада старой морали в эпоху общественной ломки, страх перед буржуазным аморализмом. Однако Достоевский, изображая «моральных нигилистов», нередко путает социальные адреса. «*Путаница социальных адресов* и проявлялась в том, что автор пытался «подсовывать» революционному лагерю такие идеи, действия и побуждения, которые по своей объективной сущности являлись глубоко реакционными, в корне враждебными революционной демократии и социализму» (стр. 17). Не разграничивая всего исторически нового, что пришло на смену старому, Достоевский становился в оппозицию ко всему новому, как одинаково буржуазному. Так характеризует автор реакционную тенденцию Достоевского.

Отношение советских людей к творчеству Достоевского автор книги определяет следующими словами: «Беспощадно трезво отсекая всю реакционную ложь, идеализацию страдания, идеализацию раздвоенности, всю *достоевщину* в Достоевском, мы чтим суровую правду о жизни человечества в насильническом обществе, с такою страстью и мукой выраженную в противоречивых, бунтующих и смиряющихся, изумляющих своею художественной мощью и, вместе с тем, порою резко отступающих от художественности, взволнованных, ищущих, страдальческих творениях гениального русского и мирового художника» (стр. 29).

Достоинство книги В. Ермилова составляет яркий и глубокий анализ самих образов, сильных и слабых сторон творчества Достоевского, последовательная оценка в нем живого и мертвого с точки зрения современного советского читателя.

[54] А. А. Белкин. Ф. М. Достоевский. М., «Знание», 1956, стр. 19.

[55] В. Ермилов. Ф. М. Достоевский. Вступительная статья в изд.: Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений, т. I. М., 1956.

[56] «Новый мир», 1955, № 12; «Нева», 1956, № 2; «Литературная газета», 17 января 1956 г.

[57] В. Ермилов. Ф. М. Достоевский. М., 1956, стр. 5.

В книге В. Ермилова, справедливо утверждает Я. Эльсберг, «проблема Достоевского поставлена наиболее широко и обобщенно. Автор сумел исправить в ней ошибки, допущенные в свое время нашей литературной наукой и, в частности, им самим» [58].

В то же время рецензент отмечает неравномерность исследования: логика развития творчества Достоевского 70-х годов не прослежена с такой же отчетливостью, как это сделано в отношении 40—60-х годов, главы о последних романах не обладают достаточно крепкой внутренней связью.

Диспропорцию в структуре книги отмечает и другой рецензент — Е. Книпович: «...В. Ермилов слишком бегло, слишком в общих чертах говорит о гениальных «Записках из Мертвого дома». Что касается восьми страничек, посвященных «Бесам», то исследованием их назвать нельзя. Это ряд остроумных замечаний, далеко не исчерпывающих проблематику романа» [59]. Рецензент справедливо замечает также, что в исследовании о столь сложном писателе нужно было бы «больше истории, конкретной русской действительности 40—70-х годов» (стр. 184) и что автор не уделяет достаточно внимания социальной природе героев.

Едва ли можно согласиться с возражениями рецензента по поводу оценки романа «Бедные люди». Е. Книпович видит «аберрацию» в суждениях об этом романе, распространенных в критике XIX — начала XX в. и в советской критике. Речь идет, таким образом, об ошибке не только В. Ермилова, но и всей нашей отечественной критики за сто лет. По-видимому, имеется в виду аберрация даже у Белинского. Во всяком случае, в книге В. Ермилова анализ «Бедных людей» основывается именно на оценках Белинского. «Белинский имел все основания охарактеризовать отношения между Гоголем и автором «Бедных людей» как отношения между отцом и сыном, объясняя, что это сравнение означает не только преемственность, но и самостоятельность нового писателя» [60]. Если в предшествующей литературе маленький человек еще не дорос до самосознания, то в «Бедных людях» был сделан этот новый шаг, и это было углублением гоголевского гуманизма.

В чем же состоит возражение рецензента? «В. Ермилов склонен думать, что «Бедные люди» были новым и равноправным с «Шинелью» словом в художественном развитии человечества. А мы склонны решительно не согласиться с такой оценкой значения «Бедных людей» для нашей классики... Потому что, на наш взгляд, «Шинель» Гоголя была великим открытием, «Бедные люди» же — лишь дальнейшей разработкой уже сделанного открытия» [61]. О «равноправии» В. Ермилов не говорил, да и что оно здесь могло бы означать? А если у Достоевского, как преемника гоголевского творчества, отрицать самостоятельность и новое слово, то не сведется ли «дальнейшая разработка уже сделанного открытия» просто-напросто к эпигонству?

Переходя к анализу повести «Двойник», В. Ермилов показывает как ее связь с «Бедными людьми», так и глубокое отличие. Голядкин столь же одинок и беззащитен, как Макар Алексеевич, но его гордость маленького, забитого человека «отравлена, разъедена *двойничеством,* колебанием между отвращением к «интриrантам», оборотням — и стремлением примкнуть к ним, стать *похожим* на них» [62]. В характере Голядкина соединены и жертва и палач. Чувство безысходности делает произведение глубоко пессимистическим.

Как самый сильный художественный образ в «Записках из Мертвого дома» В. Ермилов отмечает обобщенный образ страдающего, бесправного, порабощенного народа под властью палачей. Здесь Достоевский «поднялся до высоты обвинения всего современного ему строя в тирании и деспотизме» (стр. 93). Однако после пребывания Достоевского на каторге и в ссылке уже созрело в нем неверие в целесообразность революционной борьбы, углубилось сомнение в природе человека.

Произведения 50-х годов В. Ермилов рассматривает как переходные. В романе «Униженные и оскорбленные» вновь, как и в раннем творчестве Достоевского, но в более приглушенном виде, развивается тема городских трущоб и нищеты, связанная с образом Нелли. Слабость романа заключается в подмене большой социальной темы индивидуально-психологической. О начале нового этапа в творчестве Достоевского свидетельствует образ князя Валковского — первый в творчестве Достоевского развернутый образ обуржуазившегося человека, дельца и авантюриста. В романах 60—70-х годов тип такого индивидуалиста-циника, провозглашающего своим принципом «все позволено», получит дальнейшее развитие.

Значительное место в книге В. Ермилова занимает анализ «Зимних заметок

---

[58] Я. Эльсберг. Эстетическая чуткость и острота анализа.— «Литературная газета», 24 июля 1956 г.

[59] Е. Книпович. Спор о Достоевском.— «Знамя», 1956, № 9, стр. 185.

[60] В. Ермилов. Ф. М. Достоевский. М., 1956, стр. 41.

[61] «Знамя», 1956, № 9, стр. 185.

[62] В. Ермилов. Ф. М. Достоевский. М., 1956, стр. 63.

о летних впечатлениях» и «Записок из подполья». Автор видит в этих произведениях концентрированное выражение основных идей творчества Достоевского 60—70-х годов. Через все произведения этих лет проходит антикапиталистическая тема, яркое начало которой представляют «Зимние заметки о летних впечатлениях». И здесь же раскрывается реакционно-утопический характер критики капитализма у Достоевского. «Яростная критика буржуазного общества идет у него вместе со столь же яростной критикой демократии, утопического социализма, рабочего класса» (стр. 112). Достоевский начисто отрицает все то прогрессивное, что принес буржуазный строй, сменив феодальное общество. Он не видит, что в недрах буржуазного общества развивается класс, призванный обновить общественную жизнь. Французские рабочие и буржуа для Достоевского одинаково буржуазны. Буржуазной оказывается вся нация в целом. Нападки на буржуазию перерастают в шовинистические нападки на целую нацию.

Подобная реакционная критика капитализма неизбежно приводит к социальному пессимизму, что и подтверждают «Записки из подполья». «Достоевский противопоставил в «Записках из подполья» историческому оптимизму Чернышевского свой безысходный пессимизм, свое нигилистическое неверие в разум передового, прогрессивного человечества, в борьбу за разумное и справедливое устройство общества... В «Записках из подполья», пожалуй, нет ни строки, которая не была бы направлена против романа «Что делать?»» (стр. 135, 139). Формулу Чернышевского о разумном эгоизме Достоевский отождествляет с буржуазным эгоизмом. Достоевский утверждает, что против разумного социалистического устройства общества эгоизм личности обязательно выступит со своим капризом, своеволием.

Как произведение художественно наиболее сильное, жизненно-правдивое В. Ермилов рассматривает роман «Преступление и наказание», книгу великой боли за человечество. Силу этого произведения, раскрывающего бесчеловечность капиталистического общества и безвыходность положения бедняков при этом строе, составляет яркое изображение именно социальных обстоятельств, выдвинутых на первый план. «Однако реалистическое чувство художника, правда жизни вступали в противоречие с фальшивым стремлением связать героя романа с «нигилистическим» лагерем... Достоевский во что бы то ни стало хотел создать впечатление хотя бы косвенной связи между Раскольниковым и революционным лагерем...» (стр. 171, 172).

Весьма поучителен в книге В. Ермилова анализ двойственного характера романа «Идиот», в котором «социальная раздвоенность Достоевского, раздвоенность его души, его мировоззрения выступает с особенной ясностью именно потому, что выступает в самой образной ткани и совершенно незаметно для автора. Это родственно голядкинской истории. Там было *двое* в *одном*. Здесь *два романа в одном романе,* прямо противоположные по своей идейной направленности и художественному значению. «Первый» роман — трагедия одинокого бунта против *денежного общества.* «Второй» роман — идиллия благопристойности этого же общества. «Первый» роман велик и по идейному и по художественному значению, хотя в нем и немало упадочнического, мистического. «Второй» роман мелок, пошл, антихудожественен» (стр. 208). Когда Достоевский изображает трагедию Настасьи Филипповны и ее бунт против власти денег, светское общество Епанчиных и прочих изображается во всей его пошлости и лицемерности. Но когда это же общество противопоставляется «нигилистам», оно вдруг предстает в идиллических красках. Резкое обличение в «первом» романе смягчается, ослабляется красками «второго» романа. В. Ермилов делает из этого анализа убедительный вывод о недопустимости механического разделения писателя на мыслителя и художника. «...Мировоззрение художника — это, в конечном итоге, и есть его творчество» (стр. 208).

В романе «Бесы» Достоевский пытался связать Ставрогиных, Верховенских, Липутиных и прочих с самым передовым и лучшим, что было в тогдашней России. Политические позиции писателя смыкались здесь с грубым шовинизмом, с великодержавной политикой царизма, насаждавшего православие и русификацию.

Особенностью романа «Бесы» В. Ермилов считает отсутствие образов униженных и оскорбленных. «Здесь существует только та расстановка сил, какая была во «втором романе» романа «Идиот»: *общество* и *«нигилисты».* В «Бесах» автор всецело стоит на позиции защиты дворянско-буржуазного общества» (стр. 210).

В романе «Подросток» особенно высокого подъема достигает антикапиталистический пафос, причем реальная социальная тема выступает в наиболее прямом, непосредственном выражении, менее, чем в других произведениях, искаженная, мистифицированная. Тема буржуазного хищничества сближает этот роман с произведениями Щедрина. В. Ермилов обращает внимание также на неожиданную перекличку Достоевского с Чеховым: оба писателя глубоко чувствовали тяжесть жизни без объединяющей общей идеи.

Одним из наиболее тенденциозных произведений Достоевского были «Братья Карамазовы». За прямую проповедь теократии В. Ермилов называет этот роман

«церковническим». Здесь художник наименее свободен, наиболее связан реакционной тенденцией. Если не обуздать человека внешней силой, то он будет сеять вокруг себя зло. Такой внешней силой, способной обуздать анархизм современного человека, является церковь, религия. Однако тема бунта оказалась в романе сильнее этой реакционной тенденции Достоевского. Реакционеры вроде Розанова, используя в своих целях идеи романа «Братья Карамазовы», ничего не могли противопоставить тезису Ивана Карамазова о недопустимости оправдания мучений детей. Розанов призывал всех мракобесов соединить усилия для ответа на этот единственно грозный, как он считал, аргумент против религии.

Оценку «Братьев Карамазовых» как романа «церковнического» оспаривает Я. Эльсберг в рецензии, цитированной выше. Рецензент считает, что церковническая тенденция не стала сутью и доминантой романа. Нельзя преуменьшать те жестокие поражения, которые терпит эта тенденция под напором реализма.

Заканчивая свою книгу, В. Ермилов снова напоминает о недопустимости идеализации Достоевского, умолчания о его реакционных идеях, сглаживания противоречий в его творчестве. «Идеализация Достоевского способна лишь помешать пониманию того ценного, большого, жизненно правдивого, что заключено в его произведениях. А мы хотим, чтобы это ценное и большое было понято, зазвучало в полный голос! Ибо мы *чтим суровую правду о жизни человечества под гнетом насильнического общества,* воплощенную в трагических образах горя, нужды, обиды — образах, отражавших протест и гнев обездоленного большинства человечества,— в тех образах Достоевского, которые по праву входят в ряд *вечных* образов мировой литературы» (стр. 280).

Своеобразное явление в юбилейной литературе о Достоевском представляет повесть Михаила Никитина «Здесь жил Достоевский». Строго говоря, это беллетристическое произведение, не имеющее прямого отношения к области истории литературы и критики. Однако сам автор подчеркивает прежде всего свой интерес к проблемам литературоведения, к изучению «биографии Достоевского». Во вступлении к повести М. Никитин пишет: «Один современный литературовед, отмечая слабую изученность длительной полосы жизни Достоевского, совпадающей с годами Омской его каторги и Семипалатинской ссылки, образно называет весь этот период «недостающим звеном» биографии писателя» [63].

На эту назревшую проблему современного литературоведения М. Никитин и отзывается своей книгой: «Есть полная возможность вспомнить биографию Достоевского вместе с самим Достоевским... Об этом периоде жизни Достоевского, о зимних месяцах 1854 года, мы и поведем повествование» (стр. 3, 7). Подобно исследователю-литературоведу, автор рассматривает письма Достоевского, воспоминания о писателе, материалы дела петрашевцев и не только цитирует, но порой прибегает к ссылкам и примечаниям, как в обычной исследовательской работе. Повесть при этом сохраняет несомненные художественные достоинства. Несмотря на необычное в повести литературоведческое вступление и реально-исторические комментарии, автору, как отмечает рецензент С. Макашин, «удалось создать на историко-литературном материале не иллюстративную беллетризацию, а художественное произведение, эмоционально волнующее читателя» [64].

М. Никитин показал семью Исаевых как прообразы Мармеладова и Екатерины Ивановны из романа «Преступление и наказание». Встречи с бароном А. Е. Врангелем и шляхтичем Ламоттом освещены в связи с волновавшими Достоевского мыслями об отрыве дворянской интеллигенции от народной почвы. Эпизоды с участием поручика Обуха помогают раскрыть очень важный для позднего периода творчества Достоевского комплекс «наполеоновских идей», резко осуждаемых им буржуазно-индивидуалистических стремлений «сверхчеловека». Войти в творческую лабораторию Достоевского помогает читателю автор повести, подчинивший внешние биографические данные психологической задаче.

Однако решение М. Никитина вспомнить один из переломных периодов жизни Достоевского «вместе с самим Достоевским» определило не только сильные, но и слабые стороны повести. «Ведь автор не может неизменно на все смотреть лишь с точки зрения Достоевского,— писал Н. Степанов о повести М. Никитина,— он обязан иметь и свою точку зрения, свою позицию, которая дается исторической перспективой, взглядами самого автора. Никитин же иной раз отбрасывает расстояние, отделяющее его от Достоевского, растворяется в его восприятии действительности, ограничивает себя лишь кругом переживаний самого Достоевского» [65].

---

[63] Михаил Никитин. Здесь жил Достоевский. М., Изд-во «Советский писатель», 1956, стр. 3. Отрывок из повести был напечатан в журнале «Огонек», 1956, № 6.

[64] С. Макашин. Встреча с Достоевским.— «Новый мир», 1957, № 1, стр. 280.

[65] Н. Степанов. Здесь жил Достоевский.—«Октябрь», 1956, № 7, стр. 188.

Это важное в методологическом отношении замечание первой рецензии о книге М. Никитина, к сожалению, не учитывалось в последующих рецензиях, что не способствовало правильной оценке повести. Наиболее апологетической была рецензия Б. Брайниной, называвшая повесть М. Никитина талантливой книгой, «удачей всей нашей литературы» [66]. Само название рецензии Б. Брайниной — «Человек тринадцатой страсти» — подчеркивает и усугубляет неверную мысль М. Никитина, будто Достоевский принадлежал к категории людей тринадцатой страсти, по классификации Фурье, т. е. не был способен мириться с тем, что признано всеми.

Если бы даже сам Достоевский думал подобным образом о себе, современный исследователь не может пройти мимо действительных фактов творчества Достоевского, прямо призывавшего «людей тринадцатой страсти» к примирению с существующим и общепризнанным порядком вещей.

Решительные возражения против идеализации Достоевского в повести М. Никитина были высказаны В. Ермиловым в «Правде» от 2 июня 1957 г. Полемизируя с С. Макашиным и особенно с Б. Брайниной, пытавшейся оправдать объективными историческими причинами идейные шатания Достоевского, колебания, отступления от правды, В. Ермилов пишет: «До сих пор в марксистской критике заблуждения Достоевского, его отход от революции находили, разумеется, объяснение в объективной исторической обстановке, но не находили оправдания этой обстановкой. Б. Брайнина же спутала объяснение с оправданием» [67].

В. Ермилов обращает внимание на то, что в сознании Достоевского пересмотр прежних революционных убеждений продолжался и после каторги, в ссылке, и что, вернувшись в Петербург, Достоевский вскоре выступил против революционных демократов Чернышевского и Добролюбова, а затем написал реакционные «Записки из подполья». «В повести, посвященной как раз периоду перелома в сознании Достоевского, нет ни слова об этом переломе! Более того, вся повесть написана для отрицания реакционного перелома во взглядах Достоевского. Если верить автору, Достоевский в период ссылки не изменил своим прежним революционным убеждениям. Оказывается, Достоевский мечтает по окончании срока ссылки продолжать революционное дело Белинского!»

Статья В. Ермилова в «Правде» напоминает о ленинском принципе партийности, которым руководствуется советское литературоведение, борющееся против всякого рода идеализации прошлого, за наибольшую объективность, точность, трезвую правдивость всех оценок. «Идеализировать общественно-политические взгляды Достоевского,— пишет по этому поводу В. Ермилов,— замалчивая или приукрашивая его непосредственно политическую позицию — позицию отрицания революции, демократических идеалов, затушевывать борьбу реакционного и прогрессивного в мировоззрении писателя, означает идеализировать самое слабое в нем».

Наиболее значительная по объему из всех книг о Достоевском, появившихся в юбилейном году, книга С. Борщевского посвящена не общему очерку творческого пути писателя, как, например, книга В. Ермилова, а исследованию лишь одного конкретного, но очень важного вопроса — проблеме взаимоотношений Щедрина и Достоевского [68]. Работы В. Ермилова обычно сосредоточиваются на идейно-художественном анализе самих произведений, без детального изучения конкретных исторических обстоятельств их возникновения. Книга С. Борщевского, напротив, посвящена преимущественно детальному исследованию и систематизации конкретных исторических фактов. И то и другое необходимо в литературоведении.

С. Борщевский впервые столь обстоятельно и детально рассматривает эту тему. Особенную ценность представляет настойчивое исследование архивов Достоевского, публикация огромного количества доселе неизвестных материалов (записных книжек Достоевского, набросков статей и писем), какого нет во всей остальной юбилейной литературе за 1956 г. Ни один исследователь творчества Достоевского не может пройти мимо этой книги как единственного пока источника ряда ценнейших архивных документов.

Работа С. Борщевского привлекает также внимание скрупулезно детальным освещением, пожалуй, наиболее острой проблемы — взаимоотношения Достоевского и революционных демократов. Исследователь характеризует роль Щедрина как передового бойца и вожака, твердо державшего знамя революционной демократии после смерти Добролюбова и ссылки Чернышевского. Данная в виде приложения глава «Раскол в нигилистах» показывает стойкость, убежденность и принципиальность Щедрина, боровшегося против всяких шатаний в лагере демократии.

---

[66] Б. Брайнина. Человек тринадцатой страсти.— «Литературная газета», 21 марта 1957 г.

[67] В. Ермилов. Против неправды о Достоевском.— «Правда», 2 июня 1957 г.

[68] С. Борщевский. Щедрин и Достоевский. История их идейной борьбы. М., 1956.

Отношения Щедрина к Достоевскому, к его реакционной проповеди смирения и покорности характеризуются как острая полемика, длившаяся почти два десятилетия — с 1863 г. до смерти Достоевского. Автор не ограничивается анализом непосредственно полемических статей, но исследует все малейшие намеки на полемику в других произведениях.

Слабость книги С. Борщевского — однобокость освещения многих произведений, не охарактеризованных полностью даже в самой краткой форме, а порой и прямое искажение смысла произведений из-за желания непременно обнаружить следы полемики и выдвинуть их на первый план. В результате этого исследование приобретает нарочитый, односторонний характер, исторические факты втискиваются в некое прокрустово ложе.

Односторонний, нарочитый подход исследователя особенно заметен в пристрастии к публицистике, к прямым стычкам. Но ведь Достоевский и Щедрин относятся к числу величайших художников в мировой литературе. «Было бы серьезной ошибкой,— писала «Правда» 6 февраля 1956 г.,— сводить идейное значение творчества Достоевского к той программе, которую он излагал в своих публицистических выступлениях на страницах реакционных журналов». Правда, С. Борщевский затрагивает многие художественные произведения и даже ставит себе в заслугу, что впервые выдвинул вопрос «о перенесении спора идейными противниками в их художественные произведения» (стр. 27). Но он считает, что писатель художественными средствами «конкретизировал общие положения, которые публицистическими средствами он обосновал» ранее (стр. 39). В этом и сказывается та узкая ошибочная точка зрения, которая сводит все творчество писателя к программе, изложенной им в публицистике. Характерно, что даже эта публицистическая программа не рассмотрена во всей ее целостности и сложности, что же касается художественных произведений, то все их идейное и художественное богатство остается в стороне, извлекаются только некоторые детали, в которых можно усмотреть прямую полемику. К полемике и сведена вся сложность идейной борьбы Щедрина и Достоевского.

* * *

Вопрос об отношении Достоевского к революционным демократам имеет принципиальное значение. Выше отмечалось, что основной водораздел между революционной демократией и Достоевским определяется верой или неверием в творческие силы масс, в их способность творить историю путем революционных преобразований.

Из неверия Достоевского в путь революционной борьбы вытекало его отрицательное отношение к партиям вообще (а не только к революционным демократам). Всякая п а р т и й н а я б о р ь б а казалась ему проявлением сепаратизма, сословной или групповой ограниченности, отрыва от народа. Так, он называл Наполеона III, особенно ненавистного ему буржуазного политического деятеля, «не французом, а лишь человеком своей партии»: «сдавая солдат своих, он, конечно, рассчитывал ослабить тем силы врагов своих, революционеров... О Франции *человек партии* и не подумал» (XIII, 398).

Проявлением сепаратизма, отрыва от жизни народа казалась Достоевскому и политическая деятельность русских революционеров, воодушевленных идеями утопического социализма.

Сторонники Чернышевского, как утверждал Достоевский в заметках, опубликованных теперь в статье И. Трофимова, не понимают, что социализм есть «органический продукт западной жизни и всех противоречий ее», отвергают «почву, органическое начало этого учения... Ведь только на Западе и только на одном Западе могло оно явиться» [69].

Глубокие ошибки Достоевского отражали противоречия русской действительности: с одной стороны, политическую незрелость масс и, с другой — опыт блужданий и шатаний, ошибок и разочарований общественной мысли. Достоевский выступал именно в то время, когда общественная мысль России, как отмечает Ленин, особенно интенсивно искала революционную теорию, правильно отражающую жизнь и способную овладеть массами, и в конце концов поистине *выстрадала* ее.

Достоевский острее, чем многие, чувствовал слабость утопического социализма, далекого от реальной действительности, он мучительно осознавал, что представители передовой интеллигенции все еще далеки от народа, и, не веря в творческие силы масс, призывал интеллигенцию н а з а д — к «почве», к слиянию с «коренными началами» ее жизни, к примирению всех сословий на этой основе, к отказу от партийной борьбы. Во имя национального единства, сближения с «почвой», Достоевский направлял огонь критики как против левых, так и против правых журналов. Его рез-

---

[69] Цитируется по статье И. Трофимова «Обличение дворянско-буржуазного общества у Ф. М. Достоевского».— «Ученые записки Орехово-Зуевского педагогического института», т. III, вып. 2. М., 1956, стр. 82—83.

кие нападки на славянофилов и консерваторов типа Каткова вовсе не были средством маскировки, как это представляется С. Борщевскому.

Идейная борьба Щедрина с Достоевским и почвенниками была борьбой за партийность, сознательность, принципиальность, против беспартийности, против колебания журналов, сидящих, по выражению Щедрина, «между стульев». (Разумеется, понятие партийности в XIX в. отличалось по своему содержанию от современного.) Меткий щедринский образ стрижей блестяще характеризует беспартийность почвенников. Щедрин подчеркивал сумбурность щебетания стрижей, суетливые метания при отсутствии живого реального дела, безразличное пичканье всякого рода «объедками, выбрасываемыми из прочих журналов». Щедрин сравнивает вольного стрижа и угрюмого стрижа-склава, живущего в темных погребах: «Какая разница — стрижи на воле и стрижи в заточении! Какая свобода движений у первых, и какая вялость, почти дохлость у вторых!» [70]. Напрасно мы стали бы искать склавов среди стрижиных пород. Sklave — это значит *раб.* С поразительной проницательностью Щедрин угадал в идеологии почвенников влияние рабской психологии, гнет прошлого и мрачных обстоятельств настоящего.

Беспартийная по своему существу идея возвращения к «почве» ценой отказа от борьбы за прогресс была невольной данью идеологии буржуазного национализма и классового мира. Ленин указывал, что буржуазия, опасающаяся борьбы в недрах нового общества, т. е. борьбы против ее собственного хищничества, сознательно выдвигает принцип беспартийности. Ленин различал эту фальшивую беспартийность, как сознательный и лживый лозунг буржуазии, и беспартийность масс, не созревших до сознательной борьбы.

Идейные оруженосцы трусливой русской буржуазии, пигмеи, окружавшие Достоевского, толкали его все глубже в болото реакции. Беспартийность Достоевского превращалась в партийность худшего рода, уводя писателя в стан тех, чьи интересы были непримиримо враждебны интересам народа. Щедрин высоко оценивал актуальность романов Достоевского, величие поднимаемых им нравственных проблем, составляющих конечную цель исканий человечества и превосходящих все переходные формы прогресса, но в то же время отмечал, что Достоевский «сам подрывает свое дело, выставляя в позорном виде людей, которых усилия всецело обращены в ту самую сторону, в которую, по-видимому, устремляется и заветнейшая мысль автора» [71]. Пропасть между народом и интеллигенцией ужаснула и приковала к себе мысли Достоевского: всю жизнь он не мог отвести от нее взора, взглянуть в будущее, понять пути развития страны. Отрыв от передовой части общества, отсутствие правильного миропонимания, историческая слепота — в этом глубокий трагизм Достоевского-художника.

* * *

Прямую противоположность книге С. Борщевского представляет книга В. Шкловского «За и против», вышедшая в начале 1957 г. Противоположны эти книги прежде всего по методу анализа. Если С. Борщевский поставил цель дать исчерпывающую сводку всего материала, непосредственно относящегося к теме его книги, и скрупулезно подбирал каждый намек на отношения Щедрина и Достоевского, то В. Шкловский не ограничивает свое изложение никакими рамками, кроме элементарной хронологической последовательности глав о тех или иных произведениях Достоевского. Его книга скорее напоминает ряд литературных бесед о Достоевском, бесед, блистающих порой остроумными наблюдениями и соображениями, но не имеющих в виду строгой систематичности исследовательского труда. Не случайно автор дал подзаголовок своей книге: «Заметки о Достоевском». Ю. Оксман в рецензии на книгу В. Шкловского отмечает, что в ней «почти ничего не говорится ни об «Униженных и оскорбленных», ни о «Бесах», ни об «Идиоте». Отказавшись от рассмотрения этих романов, исследователь потерял, разумеется, право и на установление тех или иных закономерностей всей литературной эволюции Достоевского» [72].

Противоположны книги С. Борщевского и В. Шкловского и по общему их смыслу, по основной тенденции в оценке литературной деятельности Достоевского. Если книге С. Борщевского свойственно порою догматическое отношение к противоречивому творчеству Достоевского, то книгу В. Шкловского отличает идеализация, затушевывание противоречий в мировоззрении и творчестве писателя, «стремление во что бы то ни стало «революционизировать» Достоевского» [73].

---

[70] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полное собрание сочинений, т. VI. М., 1941, стр. 483.

[71] Там же, т. VIII. М., 1937, стр. 438.

[72] Ю. Оксман. Новая книга о Достоевском.— «Новый мир», 1957, № 12, стр. 199.

[73] В. Ермилов. Против ложного истолкования Достоевского.— «Коммунист», 1958, № 2, стр. 118.

Это, разумеется, находит отражение и в стиле обеих книг. Для книги С. Борщевского характерен «проработочно» жесткий тон. Формулировки В. Шкловского, напротив, отличаются расплывчатостью, неопределенностью, эффектными догадками, стремлением, по выражению В. Ермилова, не столько к доказательствам, сколько к прорицаниям.

Методы и стиль С. Борщевского не могли не вызвать возражений В. Шкловского. Он справедливо указывает на ахиллесову пяту книги «Щедрин и Достоевский»: «Если в книге мы противопоставим одного писателя другому и изолируем их от всего литературного процесса, а главное от жизни, выражением которой является литературный процесс, то мы начнем утверждать, что Достоевский всю жизнь только и делал, что спорил со Щедриным или что Щедрин занимался этим, в конце концов, узким делом. Мы заключаем литературу в литературу» [74]. Трудно спорить с этим критическим замечанием. Но какую собственную точку зрения противопоставляет В. Шкловский оппоненту в анализе и оценке конкретных фактов?

С. Борщевский использует любопытный факт: в черновиках «Братьев Карамазовых» черт, разговаривая с Иваном Карамазовым, высказывает мечту воплотиться в отставного действительного статского советника, и тут же называется имя Щедрина, который был действительным статским советником. В этом факте С. Борщевский видит еще одно подтверждение антагонизма между Достоевским и Щедриным. В. Шкловский не опровергает самого факта, только старается дать ему другую нарочитую интерпретацию: «Но Иван Карамазов связан с самим Достоевским. Черт — двойник Ивана, хотя черт с ним спорит. Значит, действительный статский советник Салтыков-Щедрин не только противник Федора Михайловича Достоевского, но и как бы часть его души, часть его сомнений» (стр. 139).

Ошибки книги В. Шкловского «За и против» порождены стремлением выделить и усилить одну сторону творчества Достоевского. «Автор книги видит главный интерес не в разборе коренных тем, объективного содержания образов, созданных писателем, а в рассуждениях об идейно-политических устремлениях художника. Эти устремления Шкловский пытается представить в основе своей революционными и социалистическими на всем творческом пути писателя. Даже в таком произведении, как «Записки из подполья», Шкловский обнаруживает симпатии Достоевского к социализму и революции» [75]. Стремление «революционизировать» Достоевского приводит В. Шкловского к эффектной гипотезе о том, что писатель знал о подготовке террористического заговора и тайно сочувствовал заговорщикам, а может быть, даже участвовал в заговоре, так что арест террориста Баранникова, жившего по соседству с писателем, был причиной смертельного волнения, приведшего к преждевременной кончине Достоевского. Если не подбирать тенденциозно факты, а рассматривать в целом весь жизненный и творческий путь Достоевского в 60—70-е годы, то мысль о сочувствии писателя революции и тем более террору никак не могло бы возникнуть, у исследователя. Достаточно вспомнить о письме Достоевского Любимову 10 мая 1879 г., где автор «Братьев Карамазовых» выдвигает задачу разбить «анархизм» и видит в этом свой гражданский подвиг.

Односторонний подход приводит исследователя к искаженным характеристикам произведений Достоевского. Анализируя роман «Преступление и наказание», В. Шкловский утверждает, что мысли Раскольникова — это мысли фурьериста, и с особым пристрастием ищет доказательств революционного содержания этого образа. Одно из таких доказательств автор книги видит в маршруте пути Раскольникова в университет и из университета. В черновиках романа говорится о Сенатской площади, где Раскольников всегда чувствовал себя особенно тоскливо и грустно; в окончательном тексте Сенатская площадь не упоминается и весь маршрут героя изменен. Почему? В. Шкловский строит такую гипотезу: «Ощущение Раскольникова, вероятно, связано с тем, что Сенатская площадь — место, где были разбиты декабристы. В то же время это площадь Медного всадника» (стр. 214).

Упрекая Достоевского за то, что он в ходе работы над «Преступлением и наказанием» ослаблял политическое звучание романа, В. Шкловский утверждает, что писатель уничтожил «всякие признаки социального протеста в Раскольникове», что в романе «социальный протест искусственно отделен от своей причины — социального гнета» (стр. 217, 206). Здесь особенно нагляден субъективизм критика, который не только сосредоточивает внимание на том, чего нет в романе и что хотелось бы критику, но и не замечает того, что составляет действительную основу романа. Неужели социальный протест невозможен нигде, кроме как на Сенатской площади? Автор смешивает социальный протест с его наиболее концентрированным и сознательным выражением — политическим протестом.

---

[74] Виктор Шкловский. За и против. Заметки о Достоевском. М., 1957, стр. 172.

[75] В. Ермилов. Против ложного истолкования Достоевского.— «Коммунист», 1958, № 2, стр. 117.

В. Ермилов замечает, что все усилия В. Шкловского сосредоточены на поисках несуществующих связей Раскольникова с идеями утопического социализма, революционного движения, а глубокий аморализм, лежащий в основе «идеи» Раскольникова, не находит при этом осуждения. В. Шкловский оправдывает Раскольникова, который якобы восстает против всех устоев буржуазного общества. «...Однако, «идея» и преступление Раскольникова не «пересматривают», как утверждает Шкловский, не разрушают «сверхчеловеческую» буржуазную мораль, а *утверждают* эту циничную мораль, исходят из ее посылок и целиком остаются в ее границах. Раскольников ниспровергает не буржуазную мораль, он ниспровергает основы всякой человеческой морали. И за это карает его Достоевский» [76].

Главное в романе «Преступление и наказание» — глубокое изображение социальных противоречий классового общества, которые не могут не порождать протеста, хотя Достоевский и не был в состоянии указать исторически верного пути сознательного и организованного политического протеста, ибо не верил в него и осуждал всякую революционную борьбу. Задача литературоведа состоит в том, чтобы выяснить и сильные и слабые стороны романа, рассматриваемого в реальном единстве его противоречивых сторон. Всякий субъективный, односторонний подход неизбежно искажает действительную историческую картину.

В этом отношении от книг С. Борщевского и В. Шкловского выгодно отличается объективностью своего подхода работа Г. Фридлендера о Достоевском — глава в т. IX «Истории русской литературы», изданной Академией наук СССР [77]. Автору удалось избежать крайностей, присущих некоторым юбилейным работам 1956 г. Он сумел отразить современный уровень нашего литературоведения, не впадая ни в юбилейное восхваление писателя, ни в догматически-«проработочный» тон.

В ряде случаев Г. Фридлендер решает заново весьма трудные задачи. Так, например, общая оценка «Дневника писателя», по существу, дана только в этой работе. К сожалению, высказанное выше замечание об отсутствии в юбилейной литературе исследований о национальном вопросе у Достоевского относится также и к работе Г. Фридлендера.

«Бедные люди», по мнению Г. Фридлендера, защищают достоинство трудящегося человека в духе утопической социалистической мысли 30—40-х годов. Сильную сторону романа составляет утверждение душевной красоты «маленького человека», его морального превосходства над представителями господствующих классов. Слабая сторона романа — оценка сил и возможностей «маленького человека», ощущающего свое бессилие, воспринимающего свою судьбу как фатум. Уже в этом первом произведении возникает зародыш ложной идеализации «смирения», столь характерной для позднейшей реакционной проповеди Достоевского. Уже здесь сказывается расхождение между Достоевским и Белинским.

В произведениях, написанных Достоевским после ссылки, Г. Фридлендер отмечает перелом, подчеркивая, что реакционные черты мировоззрения писателя сложились не сразу. Оценки этих произведений связываются с их отношением к стилю Гоголя. «Если в своих ранних повестях Достоевский продолжал традицию гоголевских «петербургских повестей», то реалистическая сатира «Дядюшкина сна» преемственно связана с сатирой «Ревизора» и первого тома «Мертвых душ», хотя и не достигает их силы. Достоевский дает здесь яркое изображение нравов дореформенного провинциального дворянского общества и при этом пользуется гоголевскими приемами реалистического гротеска и комической фантастики» (стр. 32). Особенностью повести «Село Степанчиково и его обитатели» является введение пародий на Гоголя периода создания «Выбранных мест из переписки с друзьями». Но здесь элементы пародии связаны с идейными традициями передового лагеря 40-х годов. Впоследствии пародирование становится излюбленным полемическим приемом в борьбе с враждебными писателю общественными направлениями.

Уже в «Униженных и оскорбленных» отчетливо видно влияние новых тенденций. «Противоречие между реалистической и ложной, антиреалистической тенденциями, отражающееся в освещении образа князя Валковского в «Униженных и оскорбленных», становится в дальнейшем исходным моментом тех глубочайших противоречий, которые проявляются в позднейших романах Достоевского» (стр. 43).

К 1863 г. Достоевский пересмотрел все основы своего прежнего мировоззрения. Героя «Записок из подполья» Г. Фридлендер называет реакционным вариантом того образа «маленького человека», который был обрисован Достоевским в ранних повестях с противоположных позиций. Однако реакционные стороны мировоззрения, отразившиеся в этом произведении, не заглушили обличительной силы творчества Достоевского. Полемизируя с революционным лагерем, Достоевский не мог не созна-

[76] В. Ермилов. Против ложного истолкования Достоевского.— «Коммунист», 1958, № 2, стр. 120.

[77] «История русской литературы», т. IX, ч. 2. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1956.

вать важности вопросов, поднимаемых русскими революционерами. Внимание Достоевского к наиболее «больным» вопросам общественной жизни привлекалось развитием общественного движения. Такие произведения, как «Преступление и наказание», вопреки реакционным идеям писателя, воспитывали демократического читателя в духе протеста против существующего порядка. Достоевский отвергает идеи передовой молодежи, но испытывает при этом глубокую симпатию к лучшим чертам этой молодежи.

Анализируя роман «Игрок», незаслуженно обойденный в юбилейной литературе, Г. Фридлендер замечает, что в этом романе, так же как в «Идиоте», «Подростке» и «Братьях Карамазовых», «любовь представляется Достоевскому не могучей очистительной силой, возвышающей человека, проявляющей лучшие свойства его природы, а мучительным, трагически бессильным порывом человека восстановить свою обезличенную обществом, потерянную индивидуальность» (стр. 69).

Г. Фридлендер не ограничивается общим определением «Дневника писателя» как реакционного произведения. Он анализирует его различные стороны, выделяет специфические черты, которыми идеи «Дневника писателя» отличаются от идей других произведений. В частности, критик отмечает, что «Достоевский совершенно отказывается в «Дневнике писателя» от признания той стихийной ненависти народных масс России к господствующим классам, сложившейся в результате многовекового угнетения народа, которую он показал как художник в «Записках из Мертвого дома»» (стр. 81). Г. Фридлендер характеризует почвеннические идеи Достоевского, его отношение к Западу, к буржуазии и пролетариату, к социализму. В то же время критик находит в «Дневнике писателя» и положительное. Это не только рассказы «Сон смешного человека», где выражено двойственное отношение к идее золотого века, «Кроткая», «Мужик Марей» и др., но и воспоминания о петрашевцах, о Белинском, Некрасове, оценка Жорж Санд, защита, хотя и непоследовательная, реализма в литературе.

Преодолевая односторонние оценки «Речи о Пушкине», критик отмечает в ней не только реакционный призыв к смирению, но и отказ от того нигилистического осуждения революционного движения, которое было выражено в «Бесах», высокую оценку типа «исторического русского скитальца», т. е. передовой интеллигенции.

Заключительные разделы главы о Достоевском посвящены особенностям тематики и стиля писателя. Некоторые из этих вопросов были затронуты в упомянутой выше журнальной статье Г. Фридлендера. Анализируя особенности реалистического стиля Достоевского, Г. Фридлендер указывает на отклонение писателя от реализма, сказавшееся в отказе от конкретно-исторического, социального подхода, а также в рассмотрении некоторых явлений духовной жизни как выражения извечной, метафизической раздвоенности героев, колебания между добром и злом, дьяволом и богом. «Слабость Достоевского как мыслителя и художника заключалась в том, что картина «разложения» всецело закрыла от него картину «созидания», что «жизнь разлагающаяся» (пользуясь его собственным определением) не позволила ему увидеть ростки «жизни вновь складывающейся, на новых уже началах»» (стр. 110). Буржуазно-декадентская литература поднимала на щит реакционные представления Достоевского об извечной двойственности души, о роковой неизбежности зла и страданий. Ленин, Горький, прогрессивные писатели в разных странах мира боролись против этих реакционных идей Достоевского.

Заслуживает особого внимания, как автор определяет главную трагическую тему всех произведений Достоевского, начиная с «Униженных и оскорбленных»: таковою он считает «тему нравственного распада личности, общества, семьи, вызываемого капиталистическим развитием» (стр. 43). В другой работе Г. Фридлендер называет основной темой всех романов 60—70-х годов «тему беспощадного разоблачения буржуазного индивидуализма в различных его проявлениях»[78].

Еще больше расхождений в определениях других авторов. А. Белкин считает, что «главная тема всего творчества Достоевского — тема страданий» [79]. В. Ермилов утверждает: «*Раздвоенность личности* — постоянная тема всего творчества Достоевского...» [80].

* * *

Настойчивые поиски таких определений показывают, насколько назрел этот вопрос для нашего литературоведения, насколько он теоретически важен. Не случайны попытки дать подобное определение хотя бы на материале, ограниченном временем или какой-то стороной творчества.

По-видимому, недостаточно также ставить вопрос только о главной теме. Более

---

[78] «Звезда», 1956, № 2, стр. 160.

[79] А. А. Белкин. Ф. М. Достоевский. М., «Знание», 1956, стр. 29.

[80] В. Ермилов. Ф. М. Достоевский. М., 1956, стр. 225.

плодотворно углубить вопрос и выяснить главную проблему в творчестве Достоевского. Проблема, как движущее противоречие идеологической жизни, должна заключать в себе и негативную, и позитивную возможность решения, не только против, но и за. Нельзя представить себе выдающегося писателя с одними лишь негативными взглядами, без положительного идеала, без большой проблематики, глубоко уходящей корнями в наиболее животрепещущие вопросы современной писателю действительности.

Главная проблема в творчестве Достоевского определяется основным содержанием переворота в общественной жизни середины XIX в. Историческое развитие России вело к буржуазно-демократическим преобразованиям. Для литературы как человековедения стала главной тема освобождения личности. Но почему для Достоевского свобода личности стала не только главной темой, но и проблемой? Почему через все творчество писателя проходит не только страстное утверждение свободы личности, но и не менее страстное отрицание ее, не только «осанна», но и «анафема»? Почему кульминационный пункт последнего романа Достоевского — глава «Pro и contra» — заключает в себе неразрешенное противоречие между доводами за и против свободы личности?

Суть вопроса не может быть сведена только к личным заблуждениям писателя: такие ошибки не могут составить пафоса выдающегося произведения. Острота проблемы была связана с реальными противоречиями исторической действительности XIX в., с глубоко противоречивым характером буржуазно-демократических преобразований.

Именно на этой основе возникли заблуждения Достоевского, серьезные просчеты в направлении ударов. В. Кирпотин называет это «qui pro quo», В. Ермилов — «путаницей социальных адресов», Б. Рюриков — «подстановкой». Речь идет о том, что Достоевский, критикуя буржуазный индивидуализм и эгоизм, приписывал его часто деятелям революционного лагеря, несмотря на их социалистические, т. е. антибуржуазные убеждения.

Эта ошибка Достоевского порождена не столько противоречиями развития буржуазного общества вообще, сколько историческим своеобразием этого пути в России. Буржуазно-демократические по своему объективному содержанию преобразования не могли совершаться в России под буржуазным знаменем, как на Западе. Напуганная опытом буржуазного развития Запада, особенно революцией 1848 года, русская буржуазия смолоду была трусливой и всей практикой разоблачала антинародный, своекорыстный характер своих классовых задач. Буржуазная революция в России должна была произойти как крестьянская по своим движущим силам (в XX в. осуществление ее задач взял в свои руки пролетариат). Передовые деятели России середины XIX в., наиболее последовательно боровшиеся за буржуазно-демократические преобразования, за освобождение личности, в то же время были проникнуты антибуржуазными, социалистическими идеями, выступали против эгоизма буржуазной личности.

Достоевский то выступал против революционных демократов как идеологов революции, то поддерживал их в борьбе против буржуазного хищничества, против лицемерного и гнилого буржуазно-дворянского либерализма. На этой основе и возникало «qui pro quo», необычайно осложняющее задачу исследователя выяснить идею того или иного произведения Достоевского. Насколько важно в этих условиях определить главную проблему творчества Достоевского, показывают противоречивые оценки романа «Преступление и наказание» в юбилейной литературе.

Б. Рюриков пишет: Достоевский «делает поступок Раскольникова идейным, теоретически осмысленным, пытается доказать, что преступление Раскольникова — прямое следствие новых, то есть социалистических, идей» [81]. В. Ермилов выдвигает другую точку зрения: «Автор вынужден отмежевать своего героя от лагеря революции и социализма», но «хотел создать впечатление хотя бы косвенной связи между Раскольниковым и революционным лагерем...» [82]. П. Николаев возражает против утверждения В. Ермилова, будто писатель ведет полемику с Чернышевским не по главной, а по периферийной линии романа, не образом Раскольникова, а образом второстепенного героя Лебезятникова [83]. Г. Фридлендер считает, что «Достоевскому, вопреки исторической правде, представляется, что индивидуалистические идеалы Раскольникова и взгляды революционеров растут из одного общего источника» [84]. Но тот же автор подчеркивает, что «действительным стержнем лучших романов

---

[81] Б. Рюриков. О богатстве искусства. М., 1956, стр. 320.

[82] В. Ермилов. Ф. М. Достоевский. М., 1956, стр. 171—172. Эту же мысль В. Ермилов отстаивает в журн. «Коммунист» (1958, № 2, стр. 119).

[83] «Вестник Московского университета. Историко-филологическая серия». М., 1957, № 1, стр. 89.

[84] «История русской литературы», т. IX, ч. 2. М.—Л., 1956, стр. 63.

Достоевского является не борьба с демократическими и социалистическими идеалами, а разоблачение буржуазного индивидуализма и порождаемых им исканий реакционно-анархического типа, глубоко враждебных революции и социализму»[85].

При всем многообразии этих суждений, они не охватывают сложной проблематики произведения. Определение свободы личности как главной проблемы в творчестве Достоевского помогает выяснить в романе «Преступление и наказание» прежде всего протест против порабощения личности, глубокое сочувствие стремлению личности к свободе, но, с другой стороны, опасение, что личность в борьбе за свою свободу переступит всякие границы и нормы общественной морали, противопоставит себя народу и в конце концов придет к катастрофе. Здесь нет прямой борьбы против идей социализма и революции, но в конечном счете тенденция романа противостоит идеям революционной демократии: пробуждая чувство протеста против несправедливого общественного устройства, писатель в то же время осуждает пути сознательной революционной борьбы за свободу, за изменение общественного строя.

Как развиваются в творчестве Достоевского доводы з а и п р о т и в свободы личности?

В защиту свободы личности Достоевский выступает в «Записках из Мертвого дома», показывая волю как самое дорогое для своих собратьев по несчастью, а деньги лишь как средство добыть эту волю или хоть жалкое подобие ее. Своя воля лучше, как она ни тяжела и горька, пишет Достоевский в «Зимних заметках о летних впечатлениях». Эта мысль развивается и в «Записках из подполья»: свое собственное, вольное и свободное хотение —«самая выгодная выгода», ибо «сохраняет нам самое главное и самое дорогое, т. е. нашу личность и нашу индивидуальность». Во имя полной свободы личности Достоевский выступает не только против каторжных казарм самодержавно-крепостнической России и против дворца буржуазного Ваала, чьи слуги стали «фельдфебелями цивилизации... над народом», но и против хрустальных дворцов утопического социализма, которые, как казалось Достоевскому, означают «опеку» интеллигенции над народом. Д. Заславский, несомненно, упрощает «Записки из подполья», представляя, будто герой восстает против всеобщей гармонии «единственно из желания сотворить гадость». Критик сам цитирует дальше слова: «и чтоб нам опять по своей глупой воле пожить»[86], которые выражают убеждение героя «Записок из подполья», что под опекой, даже самой разумной, человек не захочет жить, его первейшее требование — свобода личности, самостоятельность.

Достоевский, выступая в защиту свободы личности, объективно выполняет то прогрессивную, то реакционную роль. В «Записках из Мертвого дома» речь идет о свободе от кандалов; это совпадало с коренной темой всей передовой русской литературы в эпоху борьбы за буржуазно-демократические права. В «Зимних заметках о летних впечатлениях» защищается свобода от власти денежного мешка, вторая по важности тема тогдашней демократической литературы, проникнутой социалистическими идеями. В «Записках из подполья» отстаивается неограниченная свобода личности от опеки книжных социалистических теорий, резко критикуется утопический социализм, «перескакивающий» через ступень насущной борьбы за буржуазно-демократические свободы прямо на ступень социалистических идеалов; при этом Достоевский оказался в реакционном лагере охранителей, врагов революционной демократии.

Одновременно с доводами з а, в творчестве Достоевского развиваются и доводы п р о т и в свободы личности, поскольку писатель ассоциировал свободу с эгоизмом и своеволием буржуазной личности, освобождающей себя от всяких обязанностей перед обществом, осуществляющей своекорыстный и циничный принцип «все позволено».

Уже в «Двойнике» Достоевский выражал опасение, что честного и скромного Голядкина-старшего может «подменить» освобожденный от всякой морали беспринципный Голядкин-младший. Такую «подмену» увидел на Западе Герцен, написавший блестящие строки о Фигаро. Острая критика победившей буржуазии была известна Достоевскому и по замечательным произведениям Фурье, изучавшимся в кружке Петрашевского. Можно полагать, что произведения Фурье оказали немалое влияние на творчество Достоевского именно в этом отношении, а не только в плане полемики Достоевского с беспочвенностью утопического социализма. Едва ли без знакомства с произведениями Фурье, Герцена и других представителей социалистической мысли Достоевский смог бы после трехмесячной поездки дать столь глубокую критику западной буржуазии, разоблачить буржуазную liberté — свободу личности делать все, что угодно, «когда имеешь мильон».

Не случайно Достоевский так дорожил идеей «Двойника», в котором видел важнейшее социальное открытие. В недрах возникающего буржуазно-демократиче-

---

[85] «Звезда», 1956, № 2, стр. 161.

[86] Д. И. З а с л а в с к и й. Ф. М. Достоевский. М., 1956, стр. 50.

ского движения Достоевский остро угадывал внутренние противоречия, которым суждено было, как показывал опыт Запада, приобрести в будущем грозные масштабы. Достоевский последовательно выступал против свободы хищника, всегда враждебного народу, против буржуазного индивидуализма.

Неверно было бы не замечать осуждения индивидуализма даже в «Записках из подполья». Достоевский подчеркивает, что здесь нарочно сгущены «черты антигероя», критикуемые с позиций «живой жизни». Не случайно герой восклицает: «Да здравствует подполье!» — и тут же: «К черту подполье!».

История показывает, что не только доводы з а, но и доводы п р о т и в свободы личности имели в творчестве Достоевского различное объективное значение. Глубоко прогрессивное значение имели и имеют до сих пор выступления Достоевского против своеволия и цинизма хищников, которые осуществляют свою свободу за счет интересов народа. Но там, где Достоевский, осуждая стремление личности к свободе, развивает идеи покорности, примирения, выступает против революции,— творчество его реакционно.

Свобода личности предстала Достоевскому как двуликий Янус. Он и стремился к ней и страшился ее, как бездны, в которую опасно заглянуть. Достоевский критиковал утопический социализм не с точки зрения научного социализма, а с точки зрения буржуазно-демократической свободы личности. Но гораздо больший вред приносил он там, где боролся против наиболее актуальной исторической задачи освобождения личности и выступал с проповедью христианского социализма, или «русского социализма», который сводился в конечном счете к соединению буржуазного национализма с рабской покорностью, доставшейся в наследство от крепостнического прошлого.

Но что характерно: как бы ни пытался Достоевский отмахнуться от проблемы свободы личности, от ежечасно выдвигаемого в самой жизни требования защиты прав личности,— ему никогда это не удавалось. «Ведь это все равно, что не вспоминать о белом медведе... увидите, что он, проклятый, будет поминутно припоминаться».

Проблема свободы личности, развиваясь и усложняясь, проходит через все творчество Достоевского, причем центральными в нем являются образы бунтарей Раскольникова и Ивана Карамазова.

Показательно, что всякий глубокий социальный кризис, когда массы переживают неисчислимые страдания и мучительно ищут выхода из них, неизбежно вызывает огромную стихийную тягу к творчеству Достоевского. Так было в Германии после первой мировой войны, или во Франции после второй мировой войны. Не за ошибки мысли и заблуждения чувства, не за реакционную проповедь ценят Достоевского широкие массы за рубежом, а за глубокую правду о страданиях народа, за страстные и мучительные поиски ответа на острейшие проблемы современности, хотя ответа на них в его творчестве и нельзя найти.

В России после первой мировой войны социальный кризис был особенно острым, и он вызвал также большой интерес к творчеству Достоевского. Но мелкие собственники, средние слои населения, чьи метания между двумя полюсами современного классового общества так сильно отразил Достоевский, эти многомиллионные массы пошли в России за революционным пролетариатом. Признав историческую необходимость пролетарского руководства, эти массы нашли для себя подлинную, а не иллюзорную свободу, нашли действительный выход из мучительных противоречий буржуазно-помещичьего общества, реальный путь к новой, свободной жизни.

Соотношение сил между реакцией и прогрессом за три четверти столетия после смерти Достоевского коренным образом изменилось в пользу демократии и социального прогресса, массы все решительнее порывают с прежней забитостью, покорностью, все смелее выходят на арену самостоятельного исторического творчества. Тем увереннее мы боремся за то, чтобы привлечь на нашу сторону все честное и живое в человечестве.

Юбилей 1956 года показал, что советское литературоведение, вооруженное марксистско-ленинским методом, наиболее последовательно и глубоко раскрывает историческую правду о Достоевском и тем самым помогает всем честным людям, напряженно ищущим сегодня верный путь в сложной общественной борьбе за светлое будущее мира.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

СОДЕРЖАНИЕ

Творчество Ф. М. Достоевского

Утверждено к печати
Институтом мировой литературы им. А. М. Горького
Академии наук СССР

*

Редактор издательства *Л. Д. Опульская*
Технический редактор *А. П. Гусева*
Корректоры *В. Г. Богословский* и *В. К. Гарди*
Переплет художника *Л. Г. Ларского*

*

РИСО АН СССР № 16—2В. Сдано в набор 20/XI 1958 г.
Подписано к печати 30/I 1959 г. Формат $70 \times 108^{1}/_{16}$.
Печ. л. 34,25+11 вклеек = 46,92 усл. печ. л.
Уч.-изд. л. 49,7. Тираж 6000 экз. Т—00008.
Изд. № 3319. Тип. зак. № 1218

Цена 22 руб. 70 коп.

*

Издательство Академии наук СССР.
Москва Б-62, Подсосенский пер., 21

2-я типография Издательства АН СССР.
Москва Г-99, Шубинский пер., 10

ОПЕЧАТКИ И ИСПРАВЛЕНИЯ

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
108	2 сн.	попав	попов
224	9 св.	Таких	Каких
237	10 сн.	А. Долининым	в статье А. Долинина
432	5 сн.	(VI, 361)	(VI, 281)
479	25 сн.	окинуть	откинуть
500	21—22 св.	исторической	истерической
527	2 св.	осуществление	сосуществование

Творчество Ф. М. Достоевского

22 р. 70 к.

Издательство
Академии Наук СССР